

GENDEROVÉ KONTEXTY TVORBY BĚLY KOLÁŘOVÉ¹

ELIŠKA ŠPÁLOVÁ

Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha; Spalova.eliska@gmail.com

ABSTRACT

Gender Contexts in the Běla Kolářová's Work

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.

Keywords: Běla Kolářová – gender – fine art – feminism – female art

Úvod

Umělecká tvorba Běly Kolářové je často spojovaná s takzvaně „ženským charakterem“, „ženským světem“, okrajově také s genderovou problematikou či feministickým uměním. Řada těchto zmínek a souvislostí se pojí se stereotypním uvažováním a obsahuje řadu klišé i výrazných zjednodušení. V důsledku toho dochází k tomu, že se genderová problematika v české uměleckohistorické literatuře výrazně zkrlesuje a dezinterpretuje. Do určité míry zde nadále přetrvává nedůvěra vůči genderovým teoriím a jejich relevanci pro studium dějin umění. I z tohoto důvodu dochází i nadále k opomíjení těchto témat. Doposud se této problematice v kontextu tvorby Běly Kolářové věnovala pouze Martina Pachmanová.² I přes zvýšený zájem o genderová témata v posledních letech se od konce devadesátých let tímto aspektem tvorby Kolářové nikdo podrobněji nezabýval.

Jedním ze záměrů práce je na příkladu Běly Kolářové zviditelnit genderová témata, kterým byla doposud v českém uměleckohistorickém prostředí věnována minimální pozornost. To ovšem neznamená, že by česká uměleckohistorická literatura s genderem nijak nepracovala. Často se setkáváme s termíny, jako je „ženskost“, „feminita“, „ženský svět“ nebo „ženské umění“. Tyto termíny se nicméně většinou používají nekriticky bez ohledu na genderové teorie. V této práci se na vybraných příkladech pokusím ukázat, na-

¹ Příspěvek je zkrácenou verzí stejnojmenné bakalářské práce Elišky Špálové vedené profesorkou Marií Klimešovou.

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

kolik je genderová problematika přítomná v uměleckohistorické literatuře a jaký přínos mají genderové teorie pro obor dějin umění.

Gender – stručný úvod do problematiky genderových a feministických teorií a vymezení pojmu

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 považuji 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 považuji při uvažování nad důsledky absence (nejen velkých) umělkyně v dějinách umění a nad dnes stále přetrvávajícím odlišným chápáním tvorby a postavení žen-umělkyně v uměleckohistorickém prostředí.⁶ To se projevuje také v recepci umělecké tvorby, která je dodnes zatížená mnohými genderovými stereotypy, kdy tvorba umělkyně 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,

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: Gill Perry (ed.), *Gender and Art*, London 1999, s. 8–20.

⁴ V eseji *Why There Have Been No Great Female Artists* (Proč neexistovaly žádné velké umělkyně) z roku 1971 se Linda Nochlin zabývala konkrétními příčinami absence žen v dějinách umění a pojmenovala řadu problémů, které ženám znemožňovaly se v uměleckém provozu prosadit. Rozkryla širší kontext nerovného uspořádání ve společnosti a poukázala 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 – například malba aktů. Srov. Linda Nochlin, *Why have there been no Great Women Artists* [1971], in: Nochlin, *Women, Art, and Power: And Other Essays*, Boulder Colorado 1988.

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

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

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, oprostěného od sociálního a politického kontextu.

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 umělkyně negativně vymezila vůči západnímu feminizmu.⁹ Nezáměr a předpojatost vůči feministickému smýšlení přetrvává v jisté míře v české společnosti i dnes. Tato předpojatost se částečně zakládá na chápání feminizmu jako monolitického proudu. Takové pojetí však nejen ignoruje různorodost ve feministickém smýšlení, ale také dezinterpretuje komplexnost problematiky a redukuje ji na úzkou názorovou výseč. Feminismus se často mylně chápe jako jakýsi „výmysl západních žen“, které nevědí, co se svým časem a penězi, přičemž se omezuje výhradně a pouze na ženy – zejména pak ty ženy, které jsou plně nenávisti vůči mužům.¹⁰ V českém prostředí je tento odmítavý postoj k feminizmu způsoben také spojováním feminizmu s marxismem, vůči kterému zde v souvislosti s komunistickým režimem a historií před rokem 1989 panuje dlouhodobý odpor.¹¹ Jak poukázala Pachmanová, nepřítelem žen v této době nebyl patriarchy, ale totalitární režim, proti kterému se vymezovaly jak ženy, tak muži.¹²

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 kontinuálním hledáním, utvářením a redefinováním více než souborem pevně stanovených premis. 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.

Pokud bychom se zabývali původem a hranicemi genderové terminologie, zjistili bychom, že termín gender původně v anglickém slovníku označoval gramatickou kategorii. V kulturně-společenském kontextu, do něhož byl termín zasazen v sedmdesátých letech dvacátého století, gender zkoumá napětí mezi kulturní a sociální konstrukcí maskulinity a feminity.¹³ Člověk a společenské struktury, které se zkoumají genderovou perspektivou, jsou nahlíženy v širokém kontextu s využitím poznatků, které vycházejí mimo jiné ze sociologie, psychologie, politologie, antropologie a historie. Samotná definice pojmu patří k tématům, jimiž se genderová teorie komplexně zabývá. Definice se zakládá na

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

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

⁹ Negativní postoj umělkyně vůči feminizmu vyplývá z anket, kterou připravila Věra Jirousová pro periodikum *Výtvarné umění*. Viz Jirousová, *Žádné ženské umění neexistuje*, *Výtvarné umění* 1993, č. 1.

¹⁰ Alena Heitlinger, *Framing Feminism in Post-Communist Czech Republic*. *Communist and Post-Communist Studies* XXIX, 1996, č. 1, s. 78.

¹¹ *Ibidem*, s. 81.

¹² Martina Pachmanová, *In? Out? In Between? Some notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory in: Bojana Pejić, (ed.), Gender Check: A Reader*, 2010, s. 39.

¹³ Martina Pachmanová: *Slovník pojmů*, in: Pachmanová (ed.): *Neviditelná žena* (pozn. 5), s. 407.

chápaní vztahu mezi biologickým pohlavím (anglicky *sex*) a společensky konstruovanou rolí subjektu. Zatímco kategorie pohlaví vychází z biologické podstaty, gender je založen na předpokladu, že subjektivitu jedince významně spoluvytváří sociální prostředí.¹⁴ Gender tedy můžeme chápat jako kategorii společensky konstruovanou, která vždy závisí 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.¹⁵ Genderová identita je tedy konstruována nejen společností zevně, ale také vnitřně prostřednictvím vlastní identifikace. Podle americké filosofky a teoretičky genderu Judith Butler je gender kategorií performativní – to znamená, že osobní identita se neustále utváří a „performuje“ chováním a prezentováním jednotlivců a jednotlivkyň.¹⁶ Podle Butler můžeme pohlaví poznat jedinečně skrze gender, přičemž obě kategorie spolu do značné míry splývají.¹⁷ 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 se úzce propojuje s feministickým myšlením, které se na „Západě“ ve druhé polovině dvacátého století odvíjelo od myšlenkových a teoretických zdrojů post-structuralismu, dekonstruktivismu, psychoanalýzy a marxismu.¹⁸ Z pohledu feministických teorií se gender chápe jako fundamentální kategorie nejen pro sociální, ale i kulturní uspořádání.¹⁹ 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.²⁰ Mezi tyto koncepce patří mimo jiné Derridova dekonstrukce a lacanovská psychoanalýza.²¹ Významný podíl při formulování kategorie genderu mělo v sedmdesátých letech zejména Lacanovo provokativní tvrzení, že „žena neexistuje“.²² Otázka, do jaké míry je naše identita pevně daná a do jaké míry je naopak společensky a sociálně konstruovaná, se ale probírala již koncem čtyřicátých let francouzskou filosofkou Simone de Beauvoir. Ta v knize *Druhé pohlaví* píše, že „ženou [se]

¹⁴ Josef Fulka, Od interpretace k performativu (Feminismus a konstrukce rodové identity), *Sborník prací fakulty sociálních studií brněnské univerzity. Sociální studia* 7, 2002, s. 29–30.

¹⁵ Z pohledu queer studies, které vycházejí z teorie genderu, je vztah pohlaví k biologické determinaci dané narozením jedince velmi problematický. K problematice vztahu pohlaví a genderu komplexněji např. Judith Butler, *Bodies that matter: On the Discursive Limits of „sex“*, Routledge 1993, a Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, Cornell University Press 1985.

¹⁶ Sara Salih, Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault (1987), in: Salih (ed.), *Judith Butler Reader*, Wiley-Blackwell 2003, s. 21

¹⁷ Judith Butler touto myšlenkou významně ovlivnila genderová a queer studia.

¹⁸ Jiřina Šmejkalová, Feminismus – fenomén feminismu ze všech stran. *Revue Labyrint* 1997, č. 1–2, s. 87.

¹⁹ Peggy Phelan, Survey, in: Helena Reckitt (ed.): *Art and feminism*, London 2001, s. 18.

²⁰ Fulka, Od interpretace k performativu (pozn. 14), s. 29–30.

²¹ Obě tyto koncepce jsou velmi složité a není v možnostech této práce se jimi zabývat podrobněji.

²² 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. Významně tak reinterpretuje freudovskou psychoanalýzu, která ženu chápe ze své podstaty jako neúplnou, postráda-jící falus. Toto vysvětlení je značně zjednodušené, pro komplexnější pochopení např. Irigaray, *This Sex Which is Not One* (pozn. 15), a Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press 1994.

člověk nerodí, ale stává“.²³ 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 se ženy v důsledku převládajícího patriarchálního systému opakovaně marginalizují.²⁴ 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 hrozilo jeho obsahové vyprázdnění. V důsledku dlouhodobé rezistence českého prostředí vůči genderovému a feministickému diskurzu odolával i český jazyk. Dodnes tak pro řadu anglických termínů v češtině ekvivalent vůbec neexistuje nebo v českém překladu postrádají slova konkrétní obsah.²⁵ Ačkoliv se v českém jazyce někdy uvádí jako ekvivalent slova gender slovo „rod“, kvůli rozdílnému významovému rámci, stejně jako absenci českého teoretického kontextu, který by s tímto pojmem pracoval, se užívá 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, 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 odporem proti nedemokratickému režimu, a spojování feminismu s marxismem a třídním bojem“.²⁶ 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 uvědomovat specifichnosti, ale zároveň by neměl opomíjet širší celoevropský rámec. V českém prostředí doposud existuje velké území neprobádaných témat spojených s genderovou tematikou a feminismem. V současnosti vznikají nové práce, které se

²³ 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. Šlo o první a zároveň i poslední text reflektující západní feministické myšlení, který v období státního socialismu v Československu vyšel.

²⁴ To se ovšem netýká pouze žen, ale také dalších marginalizovaných skupin. S tím souvisí také postkoloniální diskurz. K tématu např. Ondřej Lánský, *Postkolonialismus a dekolonizace: základní vymezení a inspirace pro sociální vědy*, *Sociální studia* 2014, č. 2, s. 40–60.

²⁵ Martina Pachmanová, *Předmluva*, in: Pachmanová (ed.): *Neviditelná žena* (pozn. 5), s. 23.

²⁶ Zuzana Štefková, *Genderové aspekty tělesnosti v současnosti v umění*, nepublikovaná dizertační práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2010, s. 15.

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 feminismu.²⁷

Psaný a nepsaný životopis autorky

Životopis Běly Kolářové dokresluje pozadí, na kterém její tvorba vznikala, stejně jako poukazuje na genderově podmíněné problematické aspekty, které jsou obsahem této práce – postavení a role umělkyně v osobní, společenské a umělecké sféře. Život Kolářové bývá mnohdy podrobněji mapován až od seznámení a sňatku s básníkem a umělcem Jiřím Kolářem. Do té doby se setkáme s úsporným souhrnem několika událostí ze života autorky. Slepá místa autorčina životopisu podněcují k úvahám. Pokud bychom se 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 umělkyně – život, který zůstává přehlížen. V takovém životopise bychom se mohli dočíst o Běle Helclové, která odjakživa ráda malovala, experimentovala s fotografií a zajímala se o výtvarné umění a literaturu. O emancipované ženě a umělkyni, která šokovala svojí první samostatnou výstavou v roce 1966 i tu nejprogresivnější uměleckou scénou. Dočetli bychom se zde i o tom, jaké bylo umělecké soužití s výraznou a dominantní osobností Jiřího Koláře,²⁸ v čem Kolářová inspirovala svého manžela, a ne jen pouze naopak. Zda a jak souvisí autorčina emancipace, kdy se její tvorba dostávala do povědomí i širšího zájmu, s rozvodem manželů v těsné návaznosti. I přestože umělecká synergie byla pro tvorbu Kolářové důležitá, své nejproduktivnější období zažila v době, kdy žili s Kolářem v odloučení. Stejně tak se veřejného uznání a nadnárodního zájmu dočkala až po Kolářově smrti. Toto 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.²⁹ 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.

Z životopisu Běly Kolářové vyplývá, že soužití s Jiřím Kolářem bylo obohacující, ale zároveň náročné. Soužití tohoto manželského páru 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.

²⁷ Z nových prací na toto téma např. Susanne Altmann – Agata Jakubowska – Katalin Krasznahorkai – Emese Kürti – Katarina Lozo – Ramona Novicov (eds), *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*, Köln 2019.

²⁸ Kolář byl údajně svými přáteli přezdívan „klovající orel“, patrně pro svou schopnost nebrat si zbytečné servítky. Srov. Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*, katalog výstavy v Egon Schiele Centrum, Český Krumlov 2004, s. 12.

²⁹ Dochoval se jen jeden velmi často citovaný autorský text *Jedna z cest*, který Kolářová napsala v roce 1968 na výzvu historičky umění Anny Fárové. Ta v té době připravovala publikaci *Současná fotografie v Československu*.

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 individualit, případně zda lze tvůrčí odmlku autorky poté, co se k sobě partneri vrací, chápat jako jistou rezignaci na úkor autorčiny tvorby. To částečně dokresluje i fakt, že Kolářová tvoří svůj nejrozsáhlejší cyklus až v době, kdy žijí manželé v nuceném odloučení. Plné zhodnocení tvorby Běly Kolářové přichází teprve po Kolářově smrti. Tyto okolnosti dokreslují alternativní životopis Běly Kolářové, ve kterém můžeme společné umělecké soužití manželů chápat jako ambivalentní tvůrčí synergi.

Tři typologie a nejedna z interpretačních cest

V průběhu studia a mapování textů jsem se opakovaně setkávala s tématy, která odpovídala různému genderově podmíněnému čtení tvorby Běly Kolářové. Tři typologie, které dále rozvádím, vycházejí z nejčastějších způsobů interpretace autorčiny tvorby. Všechny tři linie se vzájemně prolínají a spojuje je genderová problematika. Nazývám je (1) „ženské umění“ Běly Kolářové, (2) paní Běla a pan Jiří, (3) Kolářová – feministka. První z linií zkoumá spojování autorčiny tvorby s „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 se tvorba Kolářové definuje a legitimizuje prostřednictvím jejího muže. Třetí z linií otevírá pozici tvorby Běly Kolářové ve feministickém diskurzu a přehlíží současné tendence v recepci její tvorby. Názvem této kapitoly odkazují jak k úvaze Běly Kolářové *Jedna z cest* (1968), která zůstává ojedinělým autorčíným 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 bezvýhodná. Možná bychom proto mohli o interpretačních cestách uvažovat jinak, v širším kontextu pomyslné velké mapy, která čítá nespočet možných cest.

(1) „Ženské umění“ Běly Kolářové

Pojem „ženské umění“ není spojen s žádným konkrétním stylem a není formulován žádným konkrétním programem. Jde o myšlenkový konstrukt, který zatěžuje mnoho genderových stereotypů.³⁰ 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 umělekohistorickém 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“

³⁰ 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“?

a nejsme schopní 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 vystřídalo tázání se po samotném jazyce.³¹ 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 se pojem rozšířil v souvislosti se zakládáním ženských uměleckých organizací.³² 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.³³ Teprve poté se pojem „ženské umění“ ve slovníku umělecké kritiky a teorie začal používat pro zevšeobecňující 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] jinakostí 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.*“³⁴

Za přirozeně ženské se většinou tradičně považuje to, co je líbezné, dekorativní a sentimentální.³⁵ 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 přžívá identifikace „mužského“ umění s intelektem a racionalitou a „ženského“ umění se sentimentem, smyslovostí a extaticností.³⁶ Používání pojmů „ženskost“ či „ženské umění“ je vždy do značné míry problematické právě proto, že vychází z esencialistického chápání binarity ženské–mužské. Toto binární chápání neumožňuje nazírat genderovou problematiku v plně komplexnosti, neboť svádí k zažitému stereotypnímu rozdělování ženských a mužských rolí a údajných charakterových vlastností.

V literatuře se často setkáme s tvrzením, že Běla Kolářová pracuje zejména s předměty „*feminálního charakteru*“³⁷ nebo s „*předměty spjatými s ženskou existencí*“. Ačkoliv se tvorba autorky na jedné straně vnímá jako stylově a charakterově rozmanitá, ve chvíli, kdy autorka začíná využívat materiálů, jako jsou vlasové sponky či líčidla, začíná se její tvorba nazírat jako charakterově ženská – toto níže dokládám konkrétními příklady. Od jednotlivých děl se tento způsob nazírání velmi často přenáší na její celkovou tvorbu.

³¹ Zuzana Štefková, O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku? In: Milena Bartlová (ed.), *Artemis a Dr. Faust: ženy v českých a slovenských dějinách umění*, Praha 2008, s. 72.

³² Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 7), Praha 2013, s. 114.

³³ *Ibidem*, s. 114.

³⁴ *Ibidem*, s. 114.

³⁵ Martina Pachmanová, Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie, *Revue Labyrint* 1997, č. 1–2, s. 91.

³⁶ *Ibidem*, 92.

³⁷ Patrik Šimon, *Běla Kolářová: Neznámé písmo. Fotogramy, derealizace, asambláže 1956–1996*, Praha 1998, nestr.

Tím se autorčina tvorba, která svojí šíří dalece přesahuje jakoukoli jedolitou kategorií, nejen zevšeobecňuje, ale také dezinterpretuje. Budeme-li vycházet z jazyka převládajících stereotypů a z polarity ženské–mužské, můžeme se ptát, co je programově ženského na fotografii *Abeceda věcí* (1964), 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? 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 vyšivkami, ze kterých skládal kolážové transparenty, o nichž se dá uvažovat jako o „charakterově ženských“, neboť materiálově souvisejí s pracemi vyšívání a šití, jež jsou tradičně chápány jako ženské. Taková úvaha se může jevit zvláště – proč bychom se totiž měli vůbec ptát na to, zda je něco charakterově ženského v tvorbě muže-umělce? 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, se často spojuje s genderem autorky a takzvanou „ženskou charakteristikou“, na materiál, se kterým pracuje Kolář, obvykle nenahlížíme pod optikou genderové perspektivy a vnímáme ho prostě jako materiál. Nikdo se neptá, zda 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 považuji 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 postupnou cestu k umění „programově ženské charakteristiky“.³⁸ Tuto „programově ženskou charakteristiku“ Valoch uvádí do souvislosti s předměty spjatými s „ženskou existencí“, jako jsou natáčky a líčidla.³⁹ Mimo tato díla autor považuje za „programově ženské“ také umělé negativy, v nichž Kolářová pracovala s otisky řízečků, zrn máku nebo slupek od brambor.⁴⁰ 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.⁴¹ 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.“⁴² V souvislosti s Kolářovou Valoch dokonce píše o „ženském novém realismu“, který vystihuje spojením „práce se samotnou

³⁸ Jiří Valoch, *Běla Kolářová*, Praha 2006, s. 27.

³⁹ *Ibidem*, s. 27.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 27.

⁴¹ *Ibidem*, s. 27.

⁴² *Ibidem*, s. 27.

podstatou ženské přítomnosti“. Tím odkazuje k dílům, kde autorka pracuje s materiálem, jako je pilníček na nehty, síťka na vlasy, gumičky, tampony.⁴³

Valochova očividná předpojatost se nevyhnula ani sexistickým poznámkám – *Vzorník rtěnek* (1965) komentuje slovy: „co jiného charakterizovalo potřeby přitažlivé ženy v každodenním provozu?“⁴⁴ Valoch sice zmiňuje, že se Kolářová neomezovala pouze na „ženský materiál“, ale že pracovala také se zápalkami a žiletkami a reflektovala také svůj vztah k literatuře.⁴⁵ Jednu stranu podle autora zastupuje „ženský materiál“, na straně druhé zůstávají různé drobné předměty (jmenovitě zápalky a žiletky) bez připsaného genderového charakteru. To, co není „charakterově ženské“, zůstává nedefinované, obecné, popřípadě intelektuální, literární. To, co je „charakterově ženské“, je autorem definováno jako odlišné, jiné. Tím se vracíme k problematice pojmu „ženské umění“, které se zakládá na vnímání umění žen jako něčeho esteticky, žánrově, obsahově a charakterově odlišného od umění mužů.⁴⁶

Valoch není zdaleka jediný, kdo shledává materiál, se kterým Kolářová pracuje, z velké části za „charakterově ženský“.

Také historik umění Patrik Šimon spojuje „drobné odpadky, skromné úlomky ze světa dámských kabelek“ s „intimním životem světa ženy“.⁴⁷ 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,⁴⁸ 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“.⁴⁹ V souvislosti s výstavou *Někde něco* ve Špálově galerii, které se Běla Kolářová v roce 1969 zúčastnila originální a odvážnou výstavou pečených piškotových beránků, pouťových srdcí, pyramidami z jablek a hrušek, kuželem z pralinek nebo sloupem z chlebů,⁵⁰ Hlaváček opět píše o „ženském světě“ – tentokrát ovšem o světě „obstarávání a pečování“. Tento aspekt ženské péče podle Hlaváčka Kolářová na výstavě předvedla se značnou porcí humoru.⁵¹ Opět se zde setkáváme se spojením „ženskosti“ s činnostmi, jako je vaření, pečení a péče o domácnost, které se tradičně vnímají 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.“⁵²

Vztah Kolářové k domácnosti a domovu tematizuje také historička umění Marie Klimešová, která spojuje tvorbu Běly Kolářové se „soukromým mikrokosmem domácnosti“. Klimešová v této souvislosti píše: „Od mikrosvěta hospodyně se postupně Běla Kolářová dostávala k mikrosvětlu ženy. Atributy ženské toalety – vlásenky, líčidla, korálky či bižuterie spolu s barevnými reprodukcemi jsou základem řady kreseb a asambláží z 80. let. Autorka

⁴³ Ibidem, s. 36.

⁴⁴ Ibidem, s. 27.

⁴⁵ Ibidem, s. 36

⁴⁶ Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 7), s. 114.

⁴⁷ Šimon odkazuje ke konkrétním dílům Kolářové: *Vzorník rtěnek* (1965) a *Opuštěná mladost má* (1981). Srov. Šimon, *Běla Kolářová: Neznámé písmo* (pozn. 37), nestr.

⁴⁸ Hlaváček, *Běla Kolářová* (pozn. 37), s. 24.

⁴⁹ Ibidem, s. 23.

⁵⁰ Jiří Padrta, *Někde něco*, Praha 1969.

⁵¹ Hlaváček, *Běla Kolářová* (pozn. 37), s. 25.

⁵² Jiří Machalický, *Každodenní setkávání, portrét, Běla Kolářová, Revue Art 2004, č. 2, s. 38.*

se v těchto pracích, které mají v prvním plánu povahu jakýchsi obchodních kosmetických vzorníků, dostala k intenzivnímu uchopení intimního prožitku tělesnosti.⁵³ Opět se zde setkáváme s intimitou, která je spojena s tělesným prožíváním. Klimešová se problematikou „ženskosti“ tvorby Kolářové zabývá také v příspěvku Experiment, řád, 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. Těm připisuje „evidentní, přímočaré anatomické asociace“, přičemž se v nich podle Klimešové střídají „klidná soužití obou elementů s dynamickými střety, které bychom mohli číst jak jako obecně existující vzorníky napětí obou lidských rodů, tak i v kontextu osobní zkušenosti soužití dvou výrazných osobností“.⁵⁴ Genderový aspekt se v této interpretační rovině promítá do oblasti symbolu, přičemž „ženský princip“ se chápe jako opak „mužského principu“, se kterým vytváří celek. Polarita ženské–mužské se zakládá 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 žiletok, do ženského pak kosmetika či zavírací špendlíky. Do sdíleného světa patří pera, sirky, patentky, hakličky a poutka“.⁵⁵

Vedle obstarávání a pečování o domácnost se mezi tradičně „ženské“ činnosti řadí také líčení, aranžování, zdobení a blízký vztah k ornamentu.⁵⁶ Historik umění Jiří Machalický píše, že tvorba Kolářové v sobě skrývá „cit pro ornament, pramenící zřejmě ze zaujetí šperkem“.⁵⁷ Jiří Padrta v katalogu k výstavě *Někde něco* napsal, 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 Padrtu objevuje zmínka, že umění Běly Kolářové vyzařuje dávku nostalgie. Na souvislost mezi aranžérstvím, obchodní estetikou a autorčinými kresbami a asamblážemi z osmdesátých let poukázala již Marie Klimešová v citaci výše. Oproti Padrtovi ovšem promluvila také o geometrickém aspektu, který je pro tvorbu Kolářové zásadní. Přestože dila, která Běla Kolářová vystavovala na výstavě *Někde něco*, se liší od těch, které zmiňuje Marie Klimešová, domnívám se, že lze v obou případech – jak výstavou „jedlého umění“ ve Špalově galerii, tak v asamblážích, které umělkyně vytvořila později – sledovat zájem Běly Kolářové o řád a systematizaci.

Racionální organizace, řád a experiment jsou společnými východisky pro neokonstruktivistické tendence a Novou citlivost šedesátých let, které představují širokou škálu

⁵³ Marie Klimešová, *Jeden život, dvě díla (Běla Kolářová, Jiří Kolář)*, skládačka k výstavě pro Galerii Františka Drtikola, Příbram 2004.

⁵⁴ Marie Klimešová, Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové, in: Ondřej Zatloukal (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 12.

⁵⁵ Ibidem, s. 12

⁵⁶ Spojování ženy s rukodělnou prací a dekorativismem souvisí s tradičním uvažováním o náchylnosti žen k zdobnosti a ornamentu. Více k tomuto tématu Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 7), s. 91.

⁵⁷ Jiří Machalický, *Běla Kolářová. Fotografie a asambláže*, katalog muzea Montanelli, Praha 2004, nestr.

tvorby umělců z okruhu skupiny Křižovatka, Klubu konkretistů, UB 12 a dalších uměleckých solitérů.⁵⁸ Běla Kolářová, která se zároveň zúčastnila výstav Nové citlivosti v roce 1968,⁵⁹ se svojí tvorbou řadí mezi přední osobnosti neokonstruktivistických tendencí v československém umění šedesátých let. Právě Nová citlivost byla do velké míry definována snahou vymezit se proti „*subjektivizujícímu a romantickému informelu*“.⁶⁰ Je zajímavé, že zatímco je Kolářová řazena k těmto neokonstruktivistickým tendencím, zároveň v její interpretaci hraje zásadní roli téma autorčiny subjektivity a emocionality.⁶¹ Valoch například tyto aspekty chápe jako napětí striktního řádu geometrie a individuální artikulace.⁶² Určité napětí mezi racionální a emocionální složkou díla zmiňuje také Klimešová, která hovoří o syntéze racionality obrazu a velké senzitivity autorky.⁶³ Klimešová v této souvislosti píše: „*Vyvážené spojení intuice, intelektu a citu – experiment, řád a důvěrnost – je zácnou 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.*“⁶⁴

„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) [Běla Kolářová] docílila nesmírně intenzivního výrazu, v němž racionální výstavbu přehlušuje senzuační delikátnost pravidelně umístěných chomáčků vlasových hnízd*“⁶⁵ Jiří Machalický komentuje díla, v nichž Kolářová pracuje s vlasy, slovy: „*Nejtajnější projevy spjaté s životem ženy se promítly do půvabných kaligrafií různě se stáječících a překrývajících pramenů vlasů.*“ 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 –, s vlasy pracoval i Jiří Kolář. Marie Klimešová v této souvislosti píše, že Kolářův vztah k vlasům vychází na rozdíl od Běly Kolářové z historické paměti, a to formou reflexe hrůz z Osvětlemi.⁶⁶ Autorka využívá svých vlasů a vlasů svojí matky, ale také například vlasů první manželky básníka Josefa Hiršala, která prošla koncentračním táborem. I v případě Běly Kolářové by se tedy dalo užití vlasů chápat jako reference k hrůzné minulosti koncentračních táborů, a ne je vnímat pouze v osobní intimní rovině.⁶⁷

V kontextu pozdních asambláží, které Kolářová vytvořila (spolu s Kolářem) ke známým básním, Klimešová dále píše, že „*autorka zůstala věrná svému subtilnímu ženskému*

⁵⁸ Jiří Valoch, *Nová citlivost*, Praha 1968, nestr.

⁵⁹ 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 Běly a Jiřího Kolářových zúčastnili umělci Boštík, Dobeš, Demartini, Filko, Grygar, Hilmar, Ságlová, Slavík, Urbásek, Barborka, Burda, Hiršal, Grögerová, Honys, Nebeský, Jindřich Procházka, Bielecki, Sýkora, Valoch, Pavlů.

⁶⁰ Josef Hlaváček, *Nová citlivost*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958–2000*, Praha 2007, s. 221.

⁶¹ V okruhu umělců Nové citlivosti se na hranici senzitivity a geometrizujících tendencí pohybuje také tvorba Otakara Slavíka a Aleny Kučerové.

⁶² Jiří Valoch, *Běla Kolářová: Fotografie z počátku šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Brno 1992.

⁶³ Klimešová, *Jeden život, dvě díla* (pozn. 53).

⁶⁴ Marie Klimešová, Běla Kolářová, *Fotograf* XVI, 2010, s. 62.

⁶⁵ Klimešová, *Ženské rastry Běly Kolářové* (pozn. 54), s. 17.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 12.

⁶⁷ Na tuto souvislost mě upozornila Marie Klimešová.

materiálu – bižuterii, peříčkům, chomáčkům vlasů, průzračným sklíčkům, valounkům polodrahokamů.⁶⁸

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.“⁶⁹ Toto tvrzení by se dalo chápat jako polemika s těmi z interpretací, které předměty spojují s (ženským) symbolickým charakterem.⁷⁰

(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.“ (Lubomír Martínek)⁷¹

Citace prozaika a esejisty Lubomíra Martínka v úvodu obsahuje několik problematických aspektů, jimiž bych se chtěla zabývat v této kapitole. Jak ovlivňovalo Bělu Kolářovou manželské soužití s Jiřím Kolářem? Do jaké míry autorčinu tvorbu zastíňovalo pouhé sdílení jména 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,⁷² život Kolářové ve stínu slavného muže,⁷³ „Kolářová vystupuje ze stínu“ a podobně.⁷⁴ Tato tvrzení se zpravidla používají jako prostá konstatování a nepokoušejí se rozkrýt důvody, které Kolářovou do této pozice staví, jak se její pozice v dějinách umění utvářela 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 znamenalo, 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“, eufemisticky vyjádřeno s pozicí „dobrovolně zvoleného stínu“, chápat jako věc dobrovolné volby.

Výtvarný kritik Josef Hlaváček píše, že „jejich vztah nebyl zatížen maskulinní diktaturou, jak by to mohly vidět některé pohledy inspirované gender studies, ale spíše vzájemným respektem a porozuměním“.⁷⁵ Toto tvrzení pak Hlaváček dokládá tím, jakým krásným způsobem Kolář svoji manželku oslovoval na pohlednicích, které si manželé posílali

⁶⁸ Klimešová, Ženské rastry Běly Kolářové (pozn. 54), s. 17.

⁶⁹ Ludmila Vachtová, *Běla Kolářová*, Galerie na Karlově náměstí, Praha 1967, nestr.

⁷⁰ Je ovšem nutno říct, že Vachtová tento komentář napsala v roce 1966, takže refletovala jen ta díla, která vznikla před tímto rokem.

⁷¹ Srov. Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*, Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, Praha 2008.

⁷² Lubomír Martínek, in *Běla Kolářová* (pozn. 71), s. 6.

⁷³ Eva Bobůrková, *Život ve stínu slavného muže*. Zdroj: <http://www.svet.czsk.net/clanky/osobnosti/kolarova.html> [vyhledáno 23. 4. 2020]

⁷⁴ Viktor Šlajchrt, *Ženský přístup k věci – Běla Kolářová vystupuje ze stínu*, *Respekt* č. 11, 13. 3. 2006, s. 22.

⁷⁵ Hlaváček, *Běla Kolářová* (pozn. 28), s. 12.

v době několikaletého odloučení.⁷⁶ Hlaváček blíže nespecifikuje, jaké „*pohledy inspirované gender studies*“ má na mysli. V každém případě ale považují 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 ve vztazích bere v potaz také často ne plně doceněnou roli péče a podpory. 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.⁷⁷ Podle Hlaváčka uplatnění autorky v (ne)veřejném prostoru nepřály jak období normalizace, tak i její vlastní skromnost.⁷⁸ Lze tedy říct, že by si autorka dobrovolně zvolila pozici stínu?

Ačkoliv se řada textů pokouší nechat Kolářovou vystoupit ze stínu jejího muže, v důsledku využívání zažitých stereotypů a klíšé je autorka interpretu spíše utvrzována ve své sekundární pozici. Esejista a výtvarný kritik Viktor Šlajchrt například v recenzi autorčiny výstavy ve Veletřzním 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 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 světohorné*“, Kolářovy Předmětné básně (podle autora s velkým P) *oproti tomu „evokují mnohem bohatší škálu významů“.*⁷⁹ Materiálově i kompozičně tvorba Běly Kolářové prý jasně evokuje „ženský svět“ a s „*jemnou ironií se hlásí k „typicky dámským“ činnostem, za jaké bývá považováno aranžování nebo vyšívání.*“⁸⁰ 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*“⁸¹ Sečteno a podtrženo – tvorba manželů Kolářových sice vznikala souběžně, ve srovnání s Jiřím Kolářem jde podle Šlajchrtu u Běly Kolářové spíš o jakousi dámskou nedělní kratochvíli bez větších uměleckých ambicí.

Toto téma úzce souvisí s problematikou produktivity a receptivity. Výraznému nepochopení, 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*“⁸² je otázkou, nakolik si tuto situaci vyžádaly dané okolnosti, tedy fakt, že se Kolářová vedle svojí tvorby

⁷⁶ Ibidem, 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*“.

⁷⁷ Marianna Placáková, Státní socialismus a umělkyně: Případ Běla Kolářová, Artalk, Zdroj: <https://artalk.cz/2019/07/15/statni-socialismus-a-umelkyně-pripad-bela-kolarova/?fbclid=IwAR3lJGbs5kDZFyy4WiwvxHVosREkxcBfhOxybRKcfXWQpmgYMOpuKBOABqU> [vyhledáno 16. 3. 2020]

⁷⁸ Hlaváček, *Běla Kolářová* (pozn. 28), s. 26.

⁷⁹ Šlajchrt, *Ženský přístup k věci* (pozn. 74), s. 22.

⁸⁰ Ibidem, s. 22.

⁸¹ Ibidem, s. 22.

⁸² Klimešová, *Jeden život, dvě díla* (pozn. 53).

a práce starala ještě o domácnost. Marianna Placáková chápe tvorbu, ve které autorky jako Kolářová, Ságlová nebo Plíšková tematizovaly vaření a jídlo, jako „*feministický komentář k trojímu břemenu žen, které trávily několik hodin denně prací v domácnosti*“.⁸³ V jednom rozhovoru Kolářová sama uvedla: „*To víte, že jsem umění musela vždycky šít. Musela jsem vařit, starat se o domácnost – a Jiří byl velký pedant...*“⁸⁴ 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.⁸⁵ Poté, co Kolář emigroval do Francie, Kolářová se vrátila, aby dala do pořádku všechny náležitosti a postarala se o jeho práce, aby zůstaly 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 péče o druhé a o domácnost.⁸⁶ Na druhou stranu se ale také musíme 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 děl Jiřího Koláře do velké míry vděčí za své zachování právě péči a podpoře jeho manželky.

Jak poukázala již Ludmila Vachtová, Běla Kolářová vždy bude v uměleckém prostředí v nevýhodě, a to mimo jiné i proto, že se jmenuje právě Kolářová.⁸⁷ 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 důvod této nerovnosti, jak se domnívám, spočívá především ve větší známosti 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,⁸⁸ budeme psát o „*panu Jiřím*“? Co se stane, budeme-li tvorbu Jiřího Koláře podrobovat podobnému srovnání s tvorbou jeho manželky, jako se to děje v případě Běly Kolářové? Mohlo by to vypadat nějak takto: S velkou mírou nepochopení se v období šedesátých let potýkal i manžel Běly Kolářové, jehož výtvarná tvorba byla, stejně jako tvorba Běly Kolářové, zpočátku vnímaná spíše jako jakási kuriozita a zvláštnost.⁸⁹ 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

⁸³ Placáková, Státní socialismus a umělkyně (pozn. 77).

⁸⁴ Bobůrková, Život ve stínu slavného muže (pozn. 73).

⁸⁵ Hlaváček, *Běla Kolářová* (pozn. 28), s. 13.

⁸⁶ Eva Kalivodová, Czech Society in-between the Waves, *European Journal of Women's Studies* XII (IV), London 2005, s. 427.

⁸⁷ Vachtová, *Běla Kolářová* (pozn. 69), nestr.

⁸⁸ Valoch, *Běla Kolářová* (pozn. 38), s. 39.

⁸⁹ Josef Hlaváček, *Cvičení z estetiky*, Praha 2007, s. 43.

„blázna, který chce dobýt svět nůžkami a lepem“.⁹⁰ 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 první pohled zřejmé, že není Kolářova“.⁹¹ Valoch Bělu 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 ji dělá originální, je závislé na srovnání s tvorbou jejího muže. Josef Hlaváček zase připisuje „schopnost předmětů vypovídat“, s níž Kolářová pracuje, nepopíratelnému vlivu Jiřího Koláře.⁹² Sama umělkyně hrdě prohlašovala, že fotografovat začal Kolář až díky ní.⁹³ 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, některé z postupů, které autorka ve fotokomoře využívala, jsou unikátní. Do značné míry dodnes zůstávají záhadou, nemají přímého srovnání.⁹⁴ V rozhovoru pro *Lidové noviny* Kolářová vzpomíná, že byl její muž velmi přísný: „Ať jsem později cokoli udělala, ukazovala jsem to Kolářovi“⁹⁵ 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.“⁹⁶ 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 být na úkor ukotvení obou autorů v uměleckém kánonu jako svébytných uměleckých osobností. Běla Kolářová by neměla být interpretována skrze interpretaci jejího muže, stejně jako by Kolář neměl být interpretován skrze Bělu 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 se tvorba Kolářové od počátku srovnává s tvorbou jejího manžela bez toho, že 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. Ve výsledku ji to spíše ukotvuje v její sekundární pozici – sice originální, ale stále jaksi upozadované.

⁹⁰ Ibidem, s. 43.

⁹¹ Valoch, *Běla Kolářová* (pozn. 38), s. 39.

⁹² Hlaváček, *Cvičení z estetiky* (pozn. 89), s. 46.

⁹³ Z konzultací a vzpomínek Marie Klimešové.

⁹⁴ Určité souvislosti a paralely lze hledat v tvorbě Moholy-Nagyho a Man Raye. Kolářová sama připouštěla, že navázala na linii experimentální fotografie. Srov. Marie Klimešová, *Běla Kolářová: Pohyb / čas*. Katalog Oblastní galerie Liberec, 2019, nestr.

⁹⁵ Je zajímavé, že Kolářové o svém manželu často hovořila právě jako o Kolářovi.

⁹⁶ 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) Kolářová – feministka

Zájem o tvorbu Běly Kolářové v zahraničí podnítl i nové interpretační způsoby čtení. Zastoupení umělkyně ve velkých zahraničních výstavách (mimo jiné *Documenta 12* v Kasselu 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 institucích.⁹⁷ V souvislosti se vzrůstajícím zájmem o tvorbu Běly 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 nebere-li 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, Christy Jeitner, Tiny Bara a dalších –, která jsou vizuálně proklamativní, působí autorčiny kresby a asambláže mírně. Radikalitu tvorby Běly Kolářové je potřeba hledat tak nějak „mezi řádky“ rastrů, které se zakládají na přísném geometrickém řádu a jeho neustálém rozrušování, nebo v užití neotřelých materiálů, stojících obvykle na okraji výtvarného zájmu.⁹⁸ 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 feminismu a feministickým umění Západu. V tom spíše ukázala směr, jakým se může ubírat další bádání.⁹⁹

Drážďanská výstava není jediným případem, kde je tvorba Kolářové zařazena do feministických tendencí, aniž by bylo interpretačně obsáhnuto, co konkrétně činí z umění Běly Kolářové tvorbu feministickou. V Tate Modern byly donedávna vystaveny některé z autorčinych kreseb líčidly, 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 se však kriticky nezohlednily feministické aspekty tvorby umělkyně. V důsledku toho, že ani v tomto případě se tvorba Běly Kolářové nepojímá dostatečně individuálně, slouží zde spíše k dokreslení vizuálního narativu západního kontextu. Výstavní politika Tate Modern se sice na jednu stranu snaží dlouho-

⁹⁷ 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.

⁹⁸ 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 Karolině.

⁹⁹ K problematice distinkce Východu a Západu např. Kalivodová, *Czech Society in-between the Waves* (pozn. 86); Marianne A. Ferber – Phyllis Raabe Hutton, *Women in the Czech Republic: Feminism, Czech Style*, *International Journal of Politics, Culture, and Society* XVI, 2003, č. 3, s. 407–430.

době narušit zažitý způsob nazírání umění, který podmiňuje koncepcí kanonizovaných dějin umění (západních, maskulinních a „bílých“), na druhou stranu ale její využívání příkladů umělecké praxe marginalizovaných skupin či příkladů umění z oblasti periferie často ve výsledku spíše dokresluje příběh Západu.

Jak poznamenal historik a teoretik umění Tomáš Pospiszyl, po pádu železné opony se politické, ekonomické ani kulturní hranice mezi „Východem“ a „Západem“ úplně nerozplynuly, tedy se nerozrušila ani distinkce periferie a centra.¹⁰⁰ 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.¹⁰¹ 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 autorčiných kreseb v londýnské Tate Modern na jednu stranu otevírá nový kontext, ve kterém lze tvorbu Běly Kolářové vnímat. I přes inkluzivní galerijní politiku Tate Modern zde ale bez přiblížení specifity díla plní tvorba české umělkyně spíš jakousi dokreslující, instrumentální funkci, která podtrhuje univerzalitu a hodnoty západního umění.¹⁰² I v případě výstavy *Gender Check* (2010), která mapovala genderová témata ve východoevropském umění druhé poloviny 20. století, kurátoři ignorovali národní specifika a vlastnosti jednotlivých děl ve prospěch zachování celistvosti výstavního narativu.¹⁰³ 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.“¹⁰⁴ Dále Mlčoch nijak nespecifikuje, jak konkrétně Kolářová přispěla do feministického diskurzu. K označení „feministické“ Mlčochovi v podstatě stačí, že Kolářová byla žena a že 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“.¹⁰⁵ O tom vypovídá i Valochovo tvrzení, že v „roce 1964 byla Běla Kolářová prostě jediná, kdo u nás dělal sui generis feministické umění...“¹⁰⁶ A protože se mnoho asamblážových materiálů spojovalo s tradičně chápaným „ženským světem“, vnesla Kolářová podle Valocha do našeho prostředí feministický či genderový aspekt.¹⁰⁷ Stejně jako Mlčoch, ani Valoch ve

¹⁰⁰ Tomáš Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, inter-mediální a konceptuální umění, performance a film)*, Praha 2014, s. 116.

¹⁰¹ Ibidem, s. 116

¹⁰² Ibidem, s. 120.

¹⁰³ Alexandra Tamášová, *Gender Check*. Kapitola z „východních“ dějin umění, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny VIII*, 2010, s. 110.

¹⁰⁴ Jan Mlčoch, *Experimenty*, Galerie Josefa Sudka, Praha 2018, nestr.

¹⁰⁵ Zdroj: <https://artalk.cz/2017/02/15/par-poznamek-k-soucasnemu-feminismu-na-ceske-umelecke-scene/> [vyhledáno 10. 7. 2020]

¹⁰⁶ Valoch, *Běla Kolářová* (pozn. 38), s. 28.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 27.

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 Chaluppeckého* (2012) Martina Pachmanová poukazuje, že ženská otázka se v československém prostředí chápala nikoliv jako otázka politická, nýbrž existenciální – ve výtvarném umění evaluovaná jako výsostně estetická.¹⁰⁸ Vedle toho Pachmanová zmiňuje, že ono „*mlčení o feminismu*“ v československém prostředí nezpůsobil pouze nedostatek informací, jak často uvádí, ale že zde zásadní roli sehrála ideologická a genderová předpojatost.¹⁰⁹ Na příkladu Jindřicha Chaluppeckého, 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 Chaluppeckého české ženy nepotřebují.¹¹⁰ Chaluppecký píše, že české umělkyně nepotřebují feministické programy, protože nepotlačují: „*ženy mohly tvořit po svém způsobu, aniž by musely svoji původnost proti komu odůvodňovat a hájit. Jenom na počet je těch žen umělkyně méně, život sám je snadno odvádí od soustředěné tvorby.*“¹¹¹ Na jedné straně tak Chaluppecký 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 umělkyně 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 vši I. a II.*).¹¹² V rámci feministického čtení Běly Kolářové autorka dále poukazuje na její subverzivní 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*“.“¹¹³ Marie Klimešová ovšem dodává, že tímto způsobem zakryla Kolářová i Baudelaira.¹¹⁴ 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. Placáková si všímá, že tvorba Kolářové

¹⁰⁸ Martina Pachmanová, *Mlčení o feminismu 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, s. 23.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 23.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 25. Chaluppecký vnímal feministické teorie jako „*manipulaci uměním zvnějšku*“. České „ženské umění“ nadto Chaluppecký stavěl do jasného kontrastu k západnímu feministickému umění.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 27.

¹¹² Marianna Placáková, Naděžda Plíšková. *Pokus o feministický portrét*, nepublikovaná diplomová práce na VŠUP, Praha 2017, s. 55.

¹¹³ *Ibidem*, s. 38.

¹¹⁴ Osobní konzultace s Marií Klimešovou.

bývá většinou interpretována skrze „mikrosvět domácnosti“ a „privát ženského světa“,¹¹⁵ 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 feminismu, zůstává totiž otázkou. Kolářová se nezúčastnila ankety, která mapovala vztah československých umělkyní k feminismu.¹¹⁶ Lze se tedy jen domnívat, zda by se autorka přiklonila ke svým kolegyním a vůči feminismu 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.¹¹⁷ Tímto způsobem totiž Kolářová subverzivně narušuje také dominující maskulinní model dějin umění, který se zakládá 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 feminismu.¹¹⁸ Podle Pachmanové Kolářová ve svých vzornících kombinuje „maskulinní tvrdost“ s „ženskou lyričností“, přičemž obě kategorie podle Pachmanové autorka paroduje s lehkostí a dávkou ironie.¹¹⁹ Feministický náboj autorčiny tvorby tak lze chápat v užití humoru (a ironie) coby účinného nástroje subverze.¹²⁰ 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 zažité stereotypy.

Jak tedy chápat pozici Běly Kolářové ve feministickém diskurzu? V první řadě je třeba říct, že neexistuje jeden feminismus, ale spíše feminismy.¹²¹ S trochou nadsázky tedy platí tvrzení psychoanalytičky Julie Kristevy, že feminismů je tolik, kolik je žen.¹²² Co je těmto feminismům společné, je kritika patriarchálního společenského uspořádání a nerovností ve společnosti. Stejně jako neexistuje jeden feminismus, neexistuje ani žádná konkrétní feministická estetika. Feministické umění se snaží využít prostředek tvorby k nabourání mužského kánonu dějin umění.¹²³ Do jaké míry byla Kolářová ve své tvorbě vědomě kritická, zůstává otázkou. Její tvorba se jistě dá nazírat optikou feminismu – z autorčiny tvorby je zřejmé, že soustavně rozrušovala hranice mezi vysokým a nízkým, výtvarným

¹¹⁵ Placáková, Naděžda Plíšková (pozn. 112), s. 52.

¹¹⁶ Jmenovitě se ve zmiňované anketě k problematice vyjádřily umělkyně Dopitová, Fárová, Jůzová, Riedelbauchová, Žáčková, Kučerová, Ságlová, Janoušková, Karlíková a Šimotová. Srov. Jirousová, Žádné ženské umění neexistuje (pozn. 9).

¹¹⁷ Martina Pachmanová, *Three Wishes of Běla Kolářová*, in Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: A Reader*, Cologne 2010, s. 143.

¹¹⁸ Významovým rozlišováním 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 Writing of Arts Histories*, Routledge 1999.

¹¹⁹ Pachmanová, *Three Wishes of Běla Kolářová* (pozn. 117), s. 141.

¹²⁰ K užívání humoru jako nástroje subverze více Jo Anna Isaak, *Revoluční síla ženského smíchu*, in: Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena* (pozn. 5).

¹²¹ Protože v možnostech této práce není zabývat se touto problematikou komplexně, vyjmenuji zde alespoň několik feministických myšlenkových směrů: esencialistický, antiesencialistický, radikální feminismus, feminismus materialistický, univerzalistický, marxistický, liberální, xenofeminismus. Srov. Peggy Phelan, *Survey*, in: Helena Reckitt (ed.), *Art and feminism*, London 2001, s. 18.

¹²² Pachmanová, *Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie* (pozn. 35), s. 90.

¹²³ Pachmanová, *In Out Between* (pozn. 128), s. 45.

a dekorativním. Její svobodný umělecký projev čerpal mimo jiné z toho, že nebyla jako autodidaktka svazována žádným uměleckým školením ani konvencemi. Její tvorba vyzařuje subverzivní dynamiku střetu 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 obstojí ve srovnání se západním uměním, domnívám se, že bez přiblížení specifčnosti 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.¹²⁴ Vyslovovat generalizující soudy je tak zavádějící. V českém prostředí se často zaměňují pojmy „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 umělkyně 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, že by se autorčina tvorba obsahově vyčerpal.

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 považuji 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 vymezuji proti mýtu genderově neutrálních dějin umění. Uplatňuji metodu, která spočívá v propojování obecného s konkrétním. Důležitá pro mě je nejen obecnější rovina uvažování o genderové problematice, ale také studium konkrétních příkladů z umělecké praxe Běly Kolářové. V práci jsem se zabývala nejen tím, jakými způsoby genderový aspekt ovlivňuje kritiku a recepci díla Kolářové, ale také tím, 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. Zatímco do interpretace tvorby mužů-umělců zpravidla výrazně nevstupuje genderová identita tvůrce, v případě žen-umělekyn bývá často tematizován i „ženský charakter“ díla, který sehraává ve výsledné interpretaci zásadní roli. Přestože se vůči kategorizování „ženského umění“ vymezuji, považuji 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 myl-

¹²⁴ Pachmanová, *In Out Between* (pozn. 128), s. 45.

nou 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.¹²⁵

Tvorba Běly Kolářové bývá opakovaně nálepkována jako „*charakterově ženská*“. Spojování její tvorby s ryze „ženským charakterem“ nicméně považuji 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 citlivě a kriticky. Stále nicméně zůstává nasnadě otázka, proč popisovat „ženský charakter“ tvorby, pakliže nepopisujeme „mužský charakter“ v tvorbě mužů-umělců. Na konkrétních příkladech jsem se pokusila dokázat, nakolik je toto charakterizování zavádějící a stereotypizující. Ve způsobu uvažování o umění se snažím tyto stereotypy překračovat, stejně jako usiluji o překonávání definic založených na binárních opozicích – jako jsou tradičně chápáné 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 Běly Kolářové se v uměleckohistorickém prostředí a kritice stala obětí mnoha takových binarit, zjednodušení i spekulací. V důsledku toho se často zdůrazňovaly 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. Na základě textilních transparentů Jiřího Koláře z šedesátých let jsem se pokusila ukázat konstruovanost „ženského charakteru“ umělecké tvorby. Uplatněním familiárního oslovení „pan Jiří“ namísto Jiří Kolář jsem se pokusila o subverzi stereotypního myšlení s cílem poukázat na nepatřičnost, s jakou se v odborné literatuře využívá forma familiárního oslovení v případě Běly Kolářové a dalších žen-umělkyní.¹²⁶ Pro mou práci je důležitá podrobná analýza textů stejně jako využívání slovní hry a humoru, neboť právě v humoru a hře spatřuji účinný prostředek subverze.¹²⁷ 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 psalo se také o tom, jaký vliv a dopad měla tvorba Běly Kolářové na jejího partnera? Příkladem může být Kolářova fotografická tvorba, jejíž počátek se úzce váže s tvorbou a činností Běly Kolářové. Sama autorka na tento fakt ráda poukazovala. Je zcela běžné číst, nakolik byla tvorba umělkyně spjata s jejím partnerem – jaká by ale byla tvorba Jiřího Koláře bez Běly Kolářové? Jaká by byla tvorba Jiřího Koláře bez její péče a podpory? To jsou otázky, které se v uměleckohistorické literatuře neobjevují, přestože je téma uměleckého ovlivňování častým předmětem zájmu dějin umění.

¹²⁵ Silvia Bovenschen, Is There a Feminine Aesthetic? In: Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetic*, London 1985, s. 29.

¹²⁶ Podobně se v uměleckohistorické literatuře setkáme i s označením „*paní Adriana*“ namísto Adriana Šimotová.

¹²⁷ Tím odkazují k eseji Joo Anny Isaak, Revoluční síla ženského smíchu, in: Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena* (pozn. 5).

Tvorba Běly Kolářové je obsahově velmi rozmanitá. Nabízí proto i velkou škálu interpretačních přístupů. Jak využít této rozmanitosti a multiplicity? Domnívám se, že namísto hledání jedné interpretační cesty by bylo vhodnější prozkoumat širší témat a možnosti jako pomyslnou mapu. Mapu, která zasílkuje 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 „mužským“ světem, oba by se prolínaly. Kategorie identity by zůstala fluidní a proměnlivá, jako jsou cesty řek v mapách, které se mění v daném geografickém kontextu. Uvažováním o identitě jako o kategorii fluidní, proměnlivé a v procesu, odkazují k myslitelkám Judith Butler a Elizabeth Grosz.¹²⁸ 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.¹²⁹ V podobném smyslu bych chtěla uvažovat i o propojování tvorby Běly Kolářové s uměleckohistorickým kánonem, ve kterém by se propojovalo nízké s vysokým, emocionální s racionálním, tělesné s myšlenkovým. Autorčina tvorba by se tak nemusela legitimizovat prostřednictvím nekritického srovnávání s uměním Jiřího Koláře, ani skrze západní feministické umění. Domnívám se, že tvorba Běly Kolářové je osobitá a originální sama o sobě. I přestože taková srovnání obtožjí, ubírá to na její autenticitě a specifčnosti. 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 specifčnosti.

SUMMARY

Gender Contexts in the Běla Kolářová's Work

Kolářová's work is very diverse in content and therefore offers a wide range of interpretative approaches. How can we take advantage of this diversity and multiplicity? I believe that instead of looking for one interpretive way, it would be more useful to explore the breadth of themes and possibilities as an imaginary map. A map that encompasses a broad framework of themes. A map that connects, not divides. A map that offers new ways of interpretation. In this imaginary map, there would be no sharp boundaries between the "feminine" and "masculine" worlds, instead there would be a blending of the two. The category of identity would remain fluid and changeable, like the paths of rivers in maps that change in a context. Thinking of identity as a category that is fluid, changing and in process, I refer to thinkers Judith Butler and Elizabeth Grosz. In the book *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (1994) Elizabeth Grosz discusses, how terms and categories can be remapped and refigured in a new non-dualist way. Similarly, I would like to think about connecting Kolářová's work to the art historical canon, in which the "low" is connected to the "high", the emotional to the rational, the corporeal to the men-

¹²⁸ Pachmanová, *In Out Between* (pozn. 128), s. 45.

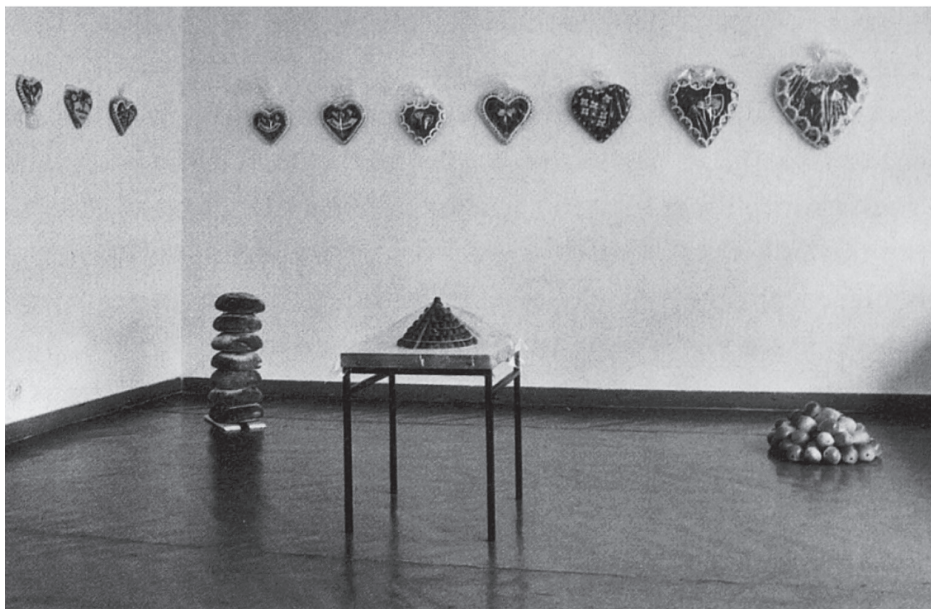
¹²⁹ Grosz zásadně rozporuje dualistické chápání těla a myslí. Chápe tělo v závislosti na převažujícím pohlaví vztahu mezi pohlavími. Její přemítání o dualitě těla a myslí proto shledávám za obzvlášť inspirující pro uvažování o dualitě ženy a muže. Srov. Grosz, *Volatile Bodies* (pozn. 22), s. VIII.

tal. Therefore, Běla Kolářová's work would not have to be legitimised through uncritical comparisons with the art of her husband Jiří Kolář or the Western feminism. I believe that Kolářová's work is distinctive and original in its own right. Although her work can stand such comparisons, it detracts from its authenticity and specificity. Thus, new interpretative methods could aim at taking into account the partial themes and contents that Kolářová dealt with, as well as mapping the white spots of the author's biography. These new ways would connect the artist's work to the broader context of artistic production with sensitivity and respect for its specificity.

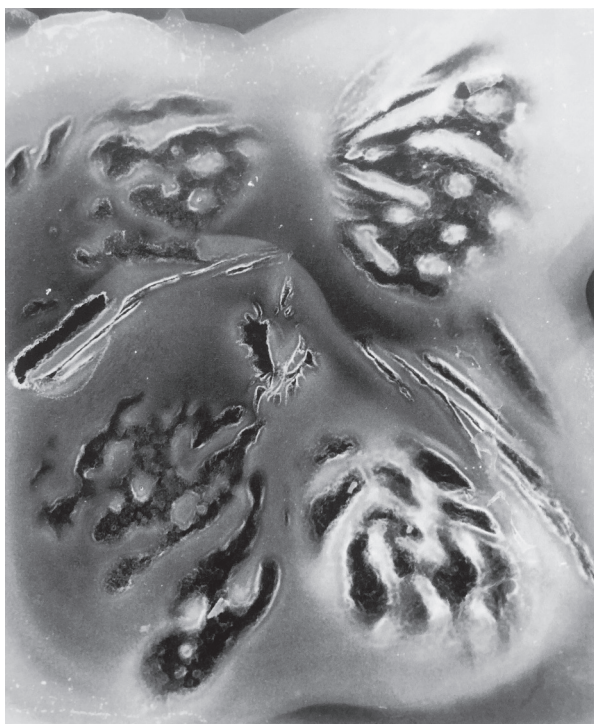
VÝBĚR Z LITERATURY

- Ludmila Vachtová, *Běla Kolářová*, katalog výstavy v Galerii na Karlově náměstí, Praha 1966
- Simone de Beauvoir, *Druhé pohlaví* (ed. Jan Patočka, překlad Josef Kostohryz a Hana Uhlířová), 3. vydání, Praha 1967
- Jiří Valoch, *Nová citlivost*, katalog výstavy v Domě umění, Brno 1968
- Jiří Padrta, *Někde něco*, katalog výstavy v Galerii Václava Špály, Praha 1969
- Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetic*, London 1985
- Silvia Bovenschen, Is There a Feminine Aesthetic? In: Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetic*, London 1985
- Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, 1985
- Linda Nochlin, *Women, Art, and Power: And Other Essays*, Boulder 1988
- Jiří Valoch, *Běla Kolářová: Fotografie z počátku šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Brno 1992
- Judith Butler, *Bodies that matter: On the Discursive Limits of „sex“*, Routledge 1993
- Věra Jirousová (ed.), *Žádné ženské umění neexistuje, Výtvarné umění* 1993, č. 1
- Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Routledge 1994
- Alena Heitlinger, Framing Feminism in Post-Communist Czech Republic, *Communist and Post-Communist Studies* XXIX, 1996, č. 1
- Martina Pachmanová, Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie. *Revue Labyrint* 1997, č. 1–2
- Jiřina Šmejkalová, Feminismus – fenomén feminismu ze všech stran, *Revue Labyrint* 1997, č. 1–2
- Patrik Šimon, *Běla Kolářová: Neznámé písmo. Fotogramy, derealizace, asambláže 1956–1996*, Praha 1998
- Martina Pachmanová, *Tři přání Běly Kolářové*, in: Vít Havránek (ed.), *Akce Slovo Pohyb Prostor: Experimenty v umění 60. let / Action Word Movement Space: Experiments in the 1960s Art*, katalog výstavy v Galerii hlavního města Prahy, 1999
- Gill Perry (ed.), *Gender and Art*, London 1999
- Griselda Pollock – Roszika Parker, *Differencing the Canon: Feminism and the the Writing of Arts Histories*, Routledge 1999
- Peggy Phelan, Survey, in: Helena Reckitt (ed.), *Art and feminism*, London 2001
- Josef Fulka, Od interpretace k performativu (Feminismus a konstrukce rodové identity), *Sborník prací fakulty sociálních studií brněnské univerzity: Sociální studia* 7, 2002
- Jo Anna Isaak, Revoluční síla ženského smíchu, in: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002
- Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002
- Marianne A Ferber – Phyllis Raabe Hutton, Women in the Czech Republic: Feminism, Czech Style, *International Journal of Politics, Culture, and Society* XVI, 2003, č. 3, s. 40–430
- Sara Salih, Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault (1987), in: Sara Salih (ed.), *Judith Butler Reader*, Willey–Blackwell 2003
- Jiří Machalický, *Běla Kolářová: Fotografie a asambláže*, katalog výstavy v Muzeu Montanelli, Praha 2004
- Jiří Machalický, Každodenní setkávání, portrét, Běla Kolářová, *Revue Art* 2004, č. 2
- Eva Kalivodová, Czech Society in-between the Waves, *European Journal of Women's Studies* XII (4), London 2005
- Marie Klimešová, Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové, in: Ondřej Zatloukal (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, katalog výstavy MUO, Olomouc 2006

- Viktor Šlajchrt, Ženský přístup k věci – Běla Kolářová vystupuje ze stínu, *Respekt* č. 11, 13. 3. 2006
- Jiří Valoch, *Běla Kolářová*, katalog výstavy v Národní galerii, Praha 2006
- Josef Hlaváček, *Cvičení z estetiky*, Praha 2007
- Jiří Machalický (ed.), *Běla Kolářová*, katalog výstavy Musea Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, Praha 2008
- Zuzana Štefková, O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku? in: Milena Bartlová (ed.), *Artemis a Dr. Faust: ženy v českých a slovenských dějinách umění*, Praha 2008
- Martina Pachmanová, In? Out? In Between? Some notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory; Pachmanová, Three Wishes of Běla Kolářová, in: Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: A Reader*, Cologne 2010
- Zuzana Štefková, Genderové aspekty tělesnosti v současném umění, nepublikovaná dizertační práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2010
- Alexandra Tamášová, Gender Check. Kapitola z „východních“ dějin umění, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny VIII*, 2010
- Martina Pachmanová, Mlčení o feminizmu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chalupceckého, in: *Mezi Východem a Západem. Jak se v poválečném Československu psalo o výtvarném umění?* Praha 2012
- Martina Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády – genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, Praha 2013
- Karel Císař, *Abeceda věcí*, Praha 2014
- Ondřej Lánský, Postkolonialismus a dekolonizace: základní vymezení a inspirace pro sociální vědy, *Sociální studia* 2014, č. 1
- Jiří Machalický, *Jiří Kolář ze sbírky Jana a Medy Mládkových*, Praha 2014
- Tomáš Pospiszył, *Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermedialní a konceptuální umění, performance a film)*, Praha 2014
- Marianna Placáková, Naděžda Plišková. Pokus o feministický portrét, nepublikovaná diplomová práce VŠUP, Praha 2017
- Marie Klimešová – Milena Kalinovská, *Jiří Kolář: úšklebek století*, katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2018
- Jan Mlčoch, *Experimenty*, katalog výstavy Galerie Josefa Sudka, Praha 2018
- Marie Klimešová, *Běla Kolářová: Pohyb / čas*, katalog výstavy Oblastní galerie, Liberec 2019
- Susanne Altmann – Agata Jakubowska – Katalin Krasznahorkai – Emese Kürti – Katarina Lozo – Ramona Novicov (eds), *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*, Cornerhouse Publications 2019
- Eva Bobůrková, Život ve stínu slavného muže, <http://www.svet.czsk.net/clanky/osobnosti/kolarova.html> [vyhledáno 23. 4. 2020]
- Marianna Placáková, Státní socialismus a umělkyně: Příklad Běla Kolářová, 2019, <https://artalk.cz/2019/07/15/statni-socialismus-a-umelkyne-pripad-bela-kolarova>,?fbclid=IwAR3lJGbs5kDZFyy-4WiwxxHVosREkxcbFhOxybRKcfXWQpmgYMOpuKBOABqU [vyhledáno 16. 3. 2020]
- Jaromír Slomek, Rozhovor s Bělou Kolářovou pro Lidové noviny, 20. 3. 2003, 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]



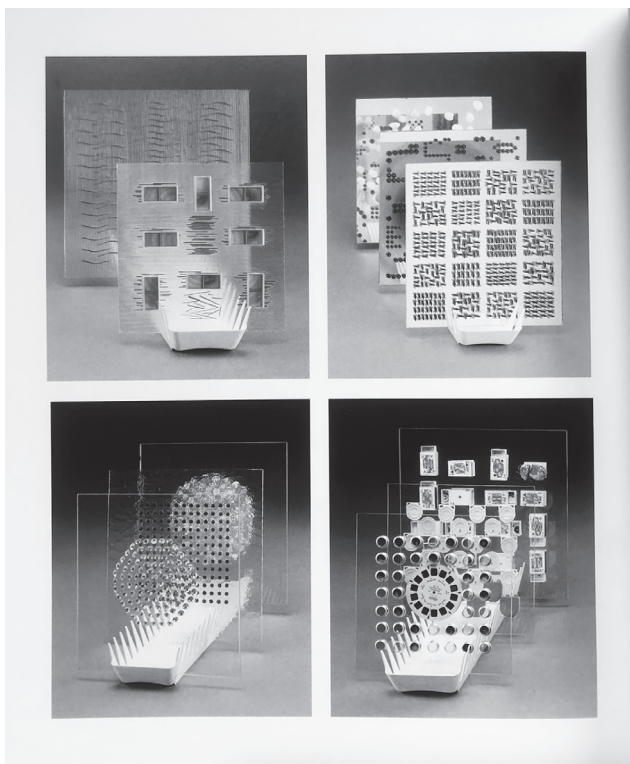
Obrázek 1: Běla Kolářová, *Narůstání srdce, Sloup náš vezdejší, Pralínkový kužel, Jablková pyramida* – z výstavy *Někde něco*, Galerie Václava Špály, Praha 1969, foto Jan Ságl, reprodukce z katalogu Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*, Egon Schiele Centrum, Český Krumlov 2004, nestr.



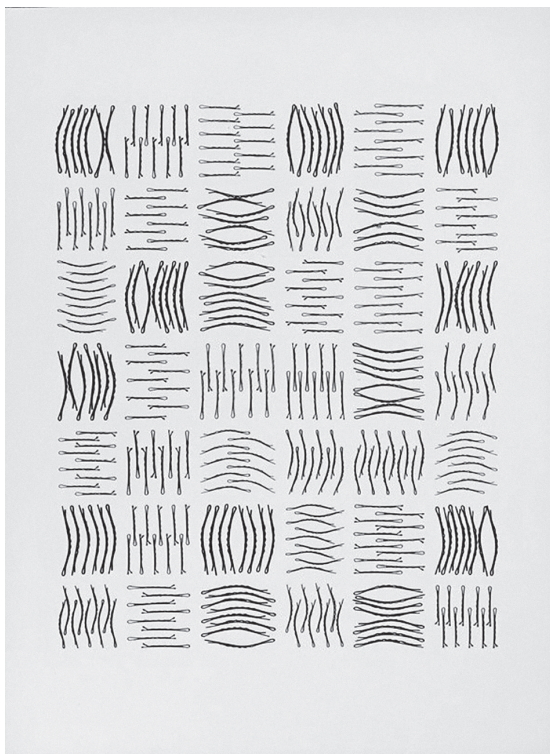
Obrázek 2. Běla Kolářová, *Pecka broskve* z cyklu *Vegetáže*, 1961, fotografie, pozitiv umělých negativů, fotopapír, reprodukce z publikace Ondřej Zatloukal, (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 29



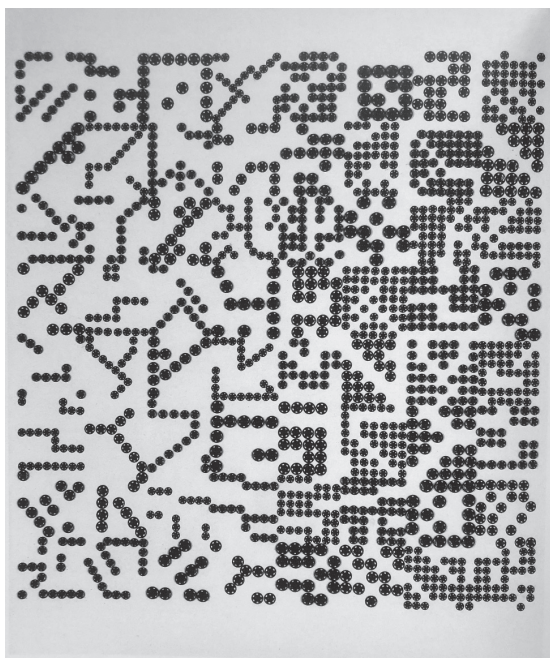
Obrázek 3. Jiří Kolář, *Modrý závěs s bílou ažurou*, šedesátá léta 20. století, textil, 173 × 65 cm, reprodukce z publikace Jiří Machalický, *Jiří Kolář ze Sbirky Jana a Medy Mládkových*, Praha 2014, s. 152



Obrázek 4. Běla Kolářová, *Bez názvu*, z cyklu *Nádobí*, 1966, asambláže, reprodukce z publikace Ondřej Zatloukal (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 74



Obrázek 5. Běla Kolářová, *Vzorek sponek*, 1965, asambláž, reprodukce z katalogu Jiří Valoch, *Běla Kolářová*, Národní galerie, Praha 2006, nestr.



Obrázek 6. Běla Kolářová, *Negativ – pozitiv*, 1965, asambláž, patentky, karton, reprodukce z publikace Ondřej Zatloukal (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 72