

Slezská univerzita
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Barbora Tomášová

Běla Kolářová

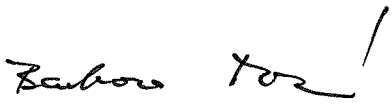
Magisterská diplomová práce

Obor: tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. Jan Pohribný
Oponent: Doc. Mgr. Jindřich Štreit
Opava, říjen 2001

Opava
říjen, 2001

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a použila pouze uvedenou literaturu.



Barbora Tomášová

Obsah:

Úvod 4

1. Situace ve výtvarném umění 5
2. Cesta k výtvarné tvorbě 13
3. Padesátá léta – Dětské hry, periferie 18
4. Experiment, 60. léta 24
5. Od sedmdesátých let do současnosti 43
6. Životopisná data 50

Závěr 52
Použitá literatura 57
Seznam vyobrazení 61

Úvod

V době, kdy jsem zpracovávala materiál pro svou bakalářskou práci, mě velmi zaujala tvorba paní Běly Kolářové. Tehdy jsem neměla dost příležitostí pro bližší seznámení s jejím dílem a také jsem v té době neměla možnost osobně paní Kolářovou navštívit – tehdy ještě žila trvale v Paříži.

Až později jsem se s ní setkala, poprvé ještě v Paříži, později v Praze. Bylo zajímavé poznat něco z jejího způsobu práce, pokusit se vnímat impulzy, které ji k vlastní tvorbě vedly. Upoutaly mě i životopisné údaje a události, které ji v šedesátých letech zavedly do středu výtvarného dění.

Během tohoto času jsem si stále více uvědomovala, že, na rozdíl od mnohých soudobých autorů Běla Kolářová nebyla ke své tvorbě vedena touhou vložit do vznikajících fotografických obrazů své prožitky, emocionální nebo existenciální pocity tak, jak tomu bylo u mnohých jejích současníků. Tam, kde se někteří autoři snažili o vyjádření subjektivních zkušeností, ona usilovala spíše o výtvarné působení, o objevnou hru a nový pohled na každodenní svět a drobné zbytečnosti v něm. Touha objevovat neobjevené ji vedla k experimentu. A současně nemohla ve své tvorbě nereagovat na aktuální tendence, v jejichž bezprostředním působení přímo žila. Říci, že tomu tak bylo, protože je manželkou Jiřího Koláře, je jen povrchní zjednodušení. I k jejímu seznámení s Jiřím Kolářem nedošlo toliko náhodou – ale díky společným kulturním zájmům.

Pokusila jsem se ve své práci vystopovat i nitky, které paní Kolářovou přivedly k vlastní práci, získat od ní některé životopisné údaje, jež jsem nikde nemohla nalézt (katalogy k jejím výstavám ani vytištěné články je neobsahují). Snažila jsem se přitom omezit na podstatnější skutečnosti a rozptýlit ostych a osobní skromnost tam, kde by zůstávala příliš výrazná „bílá místa" na mapě. Zároveň jsem se snažila respektovat její soukromí v těch místech, která netoužila rozebírat.

Chtěla bych paní Kolářové poděkovat za trpělivost a sdílnost – za čas, který mi věnovala. Také za možnost seznámit se s jejími díly, aspoň některými, i v podobě zdrojových umělých negativů.

Mimo tato setkání jsem čerpala informace také z dostupných materiálů, především katalogů k výstavám, z časopiseckých článků a již uveřejněných rozhovorů s autorkou. V minulosti jsem také navštívila Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Moravskou galerii v Brně, abych se v jejich sbírkách seznámila s některými fotografickými díly paní Kolářové. Protože její práce se stala součástí širšího proudu výtvarné tvorby, považovala jsem za potřebné věnovat se také historickým souvislostem s předcházejícím a tehdy probíhajícím děním.

1. Situace ve výtvarném umění

Za války (kdy Běla Kolářová končila studium na obchodní škole) byla veškerá kulturní aktivita velmi utlumena.

V hluboké ilegalitě se tak zformovala *Skupina Ra* (J. Istler, V. Zykmund, V. Tikal, B. Lacina, L. Kundera, Z. Lorenc, V. Reichmann). Její členové stáli názorově v opozici k surrealismu klasického typu, když se snažili omezit psychický automatismus a namísto toho kladli důraz na čistý lyrismus.

Surrealismus, který v období mezi válkami ovládl většinu avantgardy, a stal se tak velmi rozšířeným uměleckým směrem, byl za 2. sv. války coby"zvrhlé umění" zakázán. Autoři nemohou svá díla vystavovat. Jeden z nejvýznamnějších představitelů surrealismu u nás Jindřich Štýrský umírá v roce 1942. Další – Jindřich Heisler – je ukrýván Toyen u ní doma. Jinak by ho čekal transport do koncentračního tábora pro jeho židovský původ.

Druhým významným seskupením vzniklým v čase války byla *Skupina 42*. Formovala se postupně z aktivit, jejichž počátky sahají hluboko do předválečných let. Jádrem Skupiny 42 byli František Gross, František Hudeček, Ladislav Zívr, Karel Souček a také Jiří Kolář, tehdy ještě jako básník. Skupina existovala do roku 1948. Její členové vycházeli z tradic moderní meziválečné tvorby a ve svých dílech usilovali o existenciální mytologii všedního života městského člověka. Svým zaměřením na prostředí městských dělnických periferií, pozorností namířenou na všední skutečnost, pozitivním vztahem k civilizaci v městském prostředí jako by Skupina 42 názorově (nikoli formálně), předjímala něco z budoucího zaměření některých členů Křižovatky.

V té době měla významnou úlohu existující avantgardní divadla – Osvobozené divadlo, jehož činnost ale byla zlikvidována již v říjnu 1939, a divadlo E. F. Buriana D34 – D41, jehož činnost pokračovala i za nastalé okupace. Toto divadlo bylo svou syntetičností, společným působením hereckých, hudebních, baletních i výtvarných prvků a celkovou poetičností, velmi výjimečné. Zajímavé je i to, že při tvorbě scény divadelních představení zde byla využívána zadní projekce obrazů, často fotografických, na průhlednou tylovou oponu. Výsledek byl prý velmi působivý. Divadlo ve své činnosti pokračovalo až do zatčení E. F. Buriana a jeho spolupracovníků gestapem v březnu 1941. Ve foyeru probíhaly pravidelně, již v době před válkou, výstavy. Mnozí z budoucích členů Skupiny 42 začínali svou výstavní činnost zde. Například Jan Kotík (viz článek Dr. Petrové „Stále přitažliví malíři Skupiny 42" v časopise Antique, č. 1, roč. VII, 2000, str. 38–39), dále zde vystavovali František Gross, František Hudeček, Ladislav Zívr. Již roku 1937 zde proběhla první výstava Jiřího Koláře, konkrétně jeho souboru koláží. (Viz monografie"Příběhy Jiřího Koláře", vydaná NG Praha v roce 1999, str. 253). Na výstavě

československé avantgardy v roce 1937 se objevily fotografie J. Funkeho, J. Lehovce, J. Štyrského, J. Sudka, F. Vobeckého, M. Háka – který se téhož roku stal fotografem divadla E. F. Buriana a byl rovněž členem Skupiny 42. Obě výtvarné skupiny vzniklé v čase 2. světové války sehrály významnou roli i v rozvoji moderní české fotografie – díky činnosti jejich členů – fotografů.

Přestože situace byla obtížná, o publikování experimentálních fotografických prací se za války postarali Josef Ehm a Jaromír Funke, kteří redigovali od jara roku 1939 do března 1941 časopis Fotografický obzor. Do časopisu přispíval svými teoretickými články také Eugen Wiškovský.

Po druhé světové válce se společenský a kulturní život začal opět živě rozvíjet. Vycházely knihy, překlady současné světové literatury, kina a divadla měla v repertoáru díla moderních autorů, mohlo se volně vystavovat a opět se otevřely vysoké školy, a tedy i umělecké obory. Velký úspěch měla v listopadu 1947 pražská výstava *Mezinárodní surrealismus*, připravená Jindřichem Heislerem a Karlem Teigem, s doprovodnými texty v katalogu od André Bretona a Karla Teigeho. Na této výstavě se konečně mohla představit *Skupina Ra* (V. Zykmund, J. Istler, V. Tikal aj.)

Značná část kulturní veřejnosti se v tehdejší poválečné době, v souladu s předchozí tradicí, ztotožňovala s levicovým myšlením (např.: V. Nezval, I. Olbracht...). V tisku se k tomuto pojetí kultury hlásily týdeníky *Tvorba* a *Kulturní politika*... Polemizovaly s nimi *Obzory*, Černého *Kritický týdeník* a Peroutkův *Dnešek*. Proti programu socialistickému realismu však již tehdy vystupoval Karel Teige. V intelektuálních a uměleckých kruzích doprovázelo levicové zaměření snahu hledat nové cesty a touhu po oproštění se od konvencí. Levicové myšlení bylo velmi rozšířené. Odhalit nebezpečí jeho zneužití pro politické cíle, které představovaly ohrožení základních hodnot a svobodných kulturních aktivit, nebylo jednoduché.

Únorovým převratem v roce 1948 byl opět zastaven přirozený sociální a duchovní vývoj země, a tudíž i kultury. Vlivem nastolených poměrů, velice omezených publikačních možností a celkové sešněrovanosti kulturního života nebyly informace o současném zahraničním dění, ani o předchozím vývoji kultury u nás běžně dostupné. Mladí autoři se obtížně orientovali a jen stěží se mohli pokusit navázat na předválečný vývoj. Oficiálním měřítkem všech uměleckých hodnot se stal socialistický realismus. Byly zrušeny nezávislé umělecké spolky. Na jejich místo nastoupily centralizované organizace: Svaz československých spisovatelů, Svaz výtvarných umělců, atd.

Pokud jde o fotografii, byl jí v nové kulturní politice sice přiznán značný význam, ale měla sloužit toliko jako nástroj k socialistické výchově širokých mas na úrovni lidové umělecké tvořivosti. Přestaly vycházet odborné časopisy Fotografie a Zpravodaj fotografů, v březnu 1950 bylo zastaveno i vydávání Československé fotografie. Místo tohoto časopisu začal být vydáván měsíčník Nová fotografie, který uveřejňoval pouze tematiku vyhovující vnuceným omezením.

Atmosféra konce čtyřicátých a počátku padesátých let byla poznamenána hrůzou politických procesů. Již na konci čtyřicátých let to byl proces s představiteli československého odboje v čele s generálem Píkou, v květnu 1950 byl zahájen největší poválečný politický proces s Miladou Horákovou, na nějž navazovaly další a další soudní přelíčení... Byly vynášeny rozsudky smrti a doživotních trestů. A došlo i k hledání třídního nepřítele uvnitř komunistické strany, jehož důsledkem bylo zatýkání na nejvyšších stranických místech. Vlna represí let 1948–1953 zničila veškerou protikomunistickou opozici.

Nejrozšířenějším projevem nesouhlasu s režimem se stala emigrace. Odešla tak řada významných osobností (např. F. Peroutka, P. Tigrid, E. Kohák...).

Až v druhé polovině padesátých let se poměry mírně uvolnily. Patrně k tomu přispěly změny poměrů v Sovětském svazu po smrti Stalina a nástupu Chruščova. Politické represe již nebyly tak četné. Z domácích událostí tomu napomohla všeobecná nespokojenost s měnovou reformou, která narostla dokonce do podoby veřejných demonstrací. Zřejmě i v jejím důsledku došlo postupně k přehodnocení některých bodů hospodářské politiky, snížily se ceny mnoha výrobků, platy začaly postupně narůstat, i to přispělo ke zlepšení atmosféry.

Od těch, kteří mohli vycestovat, začaly přicházet informace o událostech ve světě včetně kulturního a výtvarného dění. Jednou z nejdostupnějších zemí, odkud proudily informace, bylo sousední Polsko, které mělo v oblasti umění mnohem uvolněnější poměry. Bylo tam také možno, byť za drahé peníze, nakoupit západní výtvarné publikace.

Celkové oživení konce padesátých let se v českém výtvarném umění projevilo vznikem výtvarných skupin v rámci Svazu výtvarných umělců. Tehdejší jeho stanovy umožňovaly, aby si v jeho rámci uchovaly autonomii a vystupovaly i na veřejnosti. První z nich se stala skupina *Máj*, vzniklá v roce 1957 (jejím členem byl později také fotograf Jan Svoboda). Významnější byla skupina *TRASA 54*, která veřejně vystoupila v roce 1957 a roku 1962 poprvé veřejně představená dvanáctičlenná skupina *UB 12*, složená v roce 1958 z odpadlíků skupiny *Umělecká beseda*. Tyto skupiny usilovaly svou činností o prosazení svobody uměleckého projevu a neměly většinou jiného programu než právě snahu ponechat každému právo na jeho individuální cestu. Z několika takto již existujících skupin vzniklo seskupení *BLOKU VÝTVARNÝCH SKUPIN* a díky němu byla uspořádána výstava *JARO 62* a později v roce 1965 prosazeny svobodné volby do vedení Svazu výtvarných umělců. Nově zvolené vedení Svazu pak uvolnilo výtvarnému umění u nás prakticky neomezené pole působnosti, a to až do roku 1970.

Část autorů se i přes příznivý vývoj snažila o uchování vlastní nezávislosti krajně odmítavým postojem vůči starému Svazu, a tohoto procesu se proto neúčastnila. Většinou se jednalo o autory vycházející názorově ze surrealismu a ty, které spojovala existenciální filosofie.

Surrealismus byl od roku 1948 opět nežádoucí. Surrealistickou skupinu znovu seskupenou počátkem 50. let Karlem Teigem začal od jeho smrti v roce 1951 vést Vratislav Effenberger. Ke skupině náleželi básníci i výtvarníci. Jejich činnost byla omezena opět na soukromí, event. ineditní sborníky „Znamení zvěrokruhu" a „Objekt I–V". Surrealismus se však mezitím stal inspirací daleko širšímu okruhu umělců. Do této širší skupiny se řadil také malíř Mikuláš Medek a fotografka Emila Medková. Díky Bohumilu Hrabalovi se s nimi seznámil i Vladimír Boudník.

I ti, kteří se neztotožňovali s jeho čistou formou, nějakým způsobem surrealismus respektovali nebo čerpali z oblastí inspirace, jež se jeho působením otevřely.

Ačkoli Jiří a Běla Kolářovi se přátelili s Medkovými, Hrabalem a Boudníkem, nesdíleli tak jednoznačně jejich surrealistické nebo existenciální názory. Nevědomí, sny, existenciální pocity, explozivní prožitky nejsou ústředním motivem ani obsahem jejich tvorby. Pro Jiřího Koláře je jím čistá poezie. Ale poezie beze snů, bez odhalování tajemných a nových rovin pohledu, by nebyla poezií.

Spontánně vznikající přátelství mezi výtvarníky a profesní kontakty mezi nimi postupně umožnily vznik názorově různorodých spojení, ta se stala obohacením pro všechny zúčastněné, jimž napomáhala k další krystalizaci vlastních názorů.

Významnými ohnisky dění byly ateliéry – Mikuláše Medka, Josefa Istlera, Čestmíra Janošky, Jana Koblasy... Soukromí ateliérů se stalo útočištěm nových aktivit, mezi něž patřily neoficiální výstavy. Takovým způsobem v roce 1960 došlo z iniciativy Jana Koblasy k neveřejným *Konfrontacím*. Jednalo se o sérii neveřejných výstav. První výstava, nazvaná *Konfrontace I*, se konala 16. března 1960, druhá, *Konfrontace II*, proběhla v ateliéru Aleše Veselého 30. října 1960. Zúčastněným autorům byl společný existenciální postoj a tvůrčí postupy vycházející z poválečného evropského informelu.

Zhruba od října 1960 připravovali autoři z okruhu Konfrontací také společné veřejné vystoupení. Za tím účelem začala být zakládána skupina Konfrontace. K jejímu skutečnému vzniku ale nedošlo.

Plánovaná výstava se i přesto uskutečnila 25. března 1964 pod názvem *Výstava D* (název vznikl podle počátečního písmene jedné postavy z díla Ladislava Klímy – Daemona). Oproti původně zamýšlené veřejné výstavě Konfrontací byla tato výstava mnohem skromnější. Mahulena Nešlehová ve svém úvodním textu katalogu k výstavě Český informel z roku 1991 poznamenává zarážející skutečnost, že v roce, kdy se uskutečnily výstavy Křižovatka a Umělecká beseda a konala se řada dalších podnětných výstav, byl katalog Výstavy D rozmetán a stejný osud postihl i recenzi výstavy, jež byla určena pro časopis Tvář.

V lednu 1965 proběhly poslední *Konfrontace III* v Alšově síni na Malé Straně a tím společná aktivita Konfrontací skončila.

V kontrastu s vážností Konfrontací byla tvorba některých tehdejších žáků Akademie múzických umění, kteří v prosinci 1964 uspořádali tzv. *Malmuzherciádu* (podle spojení malířů, muzikantů a herců) – utíkali se k lehkovážné nezodpovědnosti a humoru, pro než byli Jindřichem Chalupeckým srovnáváni s dadaisty, kteří se s tragédií druhé světové války vyrovnávali nadsázkou a bláznivým veselím. Několik z těchto autorů si dalo v roce 1957 pojmenování Šmídrové a toto zaměření dále rozvíjeli.

Skutečnou protiváhou Konfrontací a autorů, kteří představili své práce na Výstavě D, se stala skupina *Křižovatka*, založená v roce 1963. Iniciátorem jejího vzniku byl Jiří Kolář, jenž kolem sebe shromáždil vhodné osobnosti, a teoretik Jiří Padrta. Skupina Křižovatka se představila roku 1964 výstavou ve Špálově galerii. Tato skupina neměla pevně vytknutý program, šlo o názorově velmi široké seskupení. Společnou byla zúčastněným autorům snaha o vědomou konstrukci díla, jeho racionalizaci, intelektuální kontrolu, ryze estetické uplatnění funkce světla a barvy, principů náhody a hry... Její členy, na rozdíl od existenciálních pocitů úzkosti a odcizení, spojoval pozitivní postoj a důvěra k moderní civilizaci, to vše v protikladu k temné poetice autorů zahrnutých v Konfrontacích. Patřili sem umělci hlásící se k aktuálním myšlenkám soudobého umění, k novému realismu, konstruktivismu, k objevování a přijímání „nové přírody" v moderní civilizaci. A spolu s těmito autory zde již vystavovala své fotografie i Běla Kolářová.

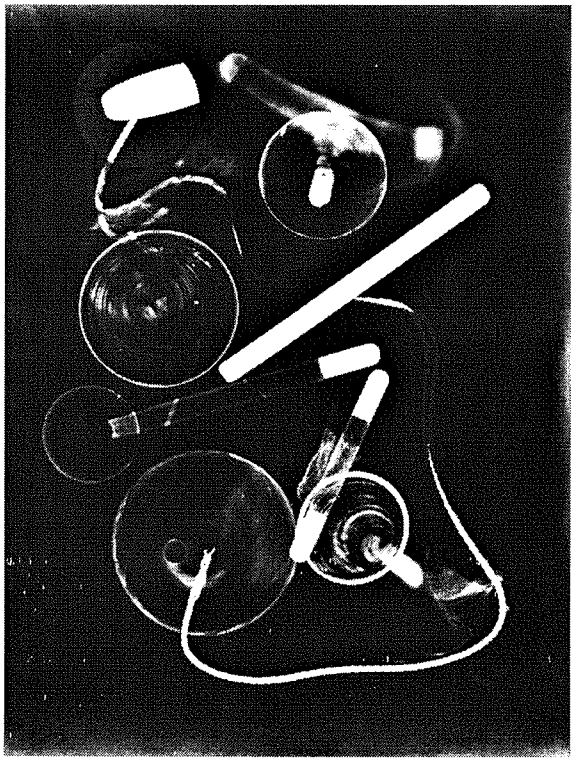
Vyvrcholením aktivit Křižovatky bylo uspořádání výstavy *Nová citlivost* v brněnském Domě umění na jaře roku 1968, s její reprízou v karlovarské galerii a pražském Mánesu, v posledním místě s podtitulem *Křižovatka a hosté*. Skupina Křižovatka předala svou aktivitou českému výtvarnému umění nový impuls, novou vlnu umění, které rozvíjelo racionální přístup k umělecké tvorbě.

Situace ve výtvarném umění se dotýkala i oblasti fotografie. I zde docházelo k odklonu od schematismu socialistického realismu. Mnoho fotografů usilovalo o autentické vyjádření, a ti z nich, kteří byli zaměřeni více výtvarně či metafyzičtěji, nacházeli užší

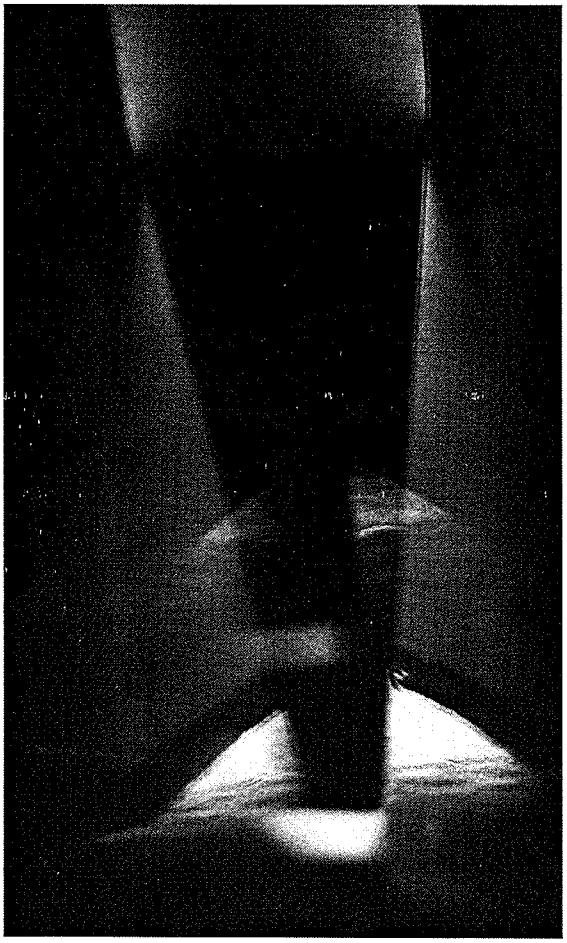
vazby na přátele malíře. Podíleli se na jejich společenském životě a tvůrčím úsilí, dokonce někdy i společném programu.

V roce 1953 bylo obnoveno vydávání měsíčníku Československá fotografie, v němž byly otištěny články Jána Šmoka"Konec strašidel","Definice fotografického umění" a"Umělecký obraz", které významně přispěly k boji proti dogmatismu socialistického realismu. Jen pozvolna ale začínaly být uveřejňovány zmínky o největších osobnostech meziválečné fotografie a o aktuálním dění ve světové fotografii. V roce 1955 to byly Jeníčkovy články o Drtikolovi, Sudkovi a Funkovi, jež protrhly mlčení. V následujícím roce byla ve dvou samostatných textech kladně hodnocena proslulá výstava, sestavená Edwardem Steichenem, *Lidská rodina*, jejíž poselství zapůsobilo na mnoho našich autorů. Ve stejném roce byla vydána první rozsáhlá monografie Josefa Sudka. V roce 1957 Ludvík Souček vyzval v časopise Československá fotografie k přehodnocení názorů na fotografickou avantgardu. Otevřel tak cestu k opětovnému ocenění děl El Lisického, Mana Raye, Moholy-Nagye, Funka a Wiškovského. Současně vyšly také medailony Brassaie, Cartiera Bressona a Bischofa.

Důležitým krokem ke změnám, pokud jde o situaci fotografické tvorby u nás, byla v roce 1958 *I. celostátní výstava fotografie*. Výstava měla dlouhodobý ohlas a vedla k znovuoživení zájmu o fotografii. Na výstavě byli zastoupeni D. J. Růžička, Karel Plicka, Josef Sudek, Josef Ehm a mnozí další významní českoslovenští fotografové. Velký ohlas měla výstava v tisku – bylo uveřejněno mnoho článků v časopisech Československá fotografie (č. 4, 5, 6/1958), Tvorba (č. 8, 17/1958, 6/1959) a Host do domu (č. 5/1958). V časopise Kultura se o fotografii rozvinula polemika na pokračování (č. 16/1958, str. 4; 20/1958, str. 3; 21/1958, str. 7). Byly zde znovu diskutovány otázky, již před lety řešené (např. zda fotografie je, či není umění), ale s ohledem na poměry po roce 1948 opomíjené. Stejně tak byla do té



1) Jaromír Funke: Fotogram. Bez názvu, 1926.

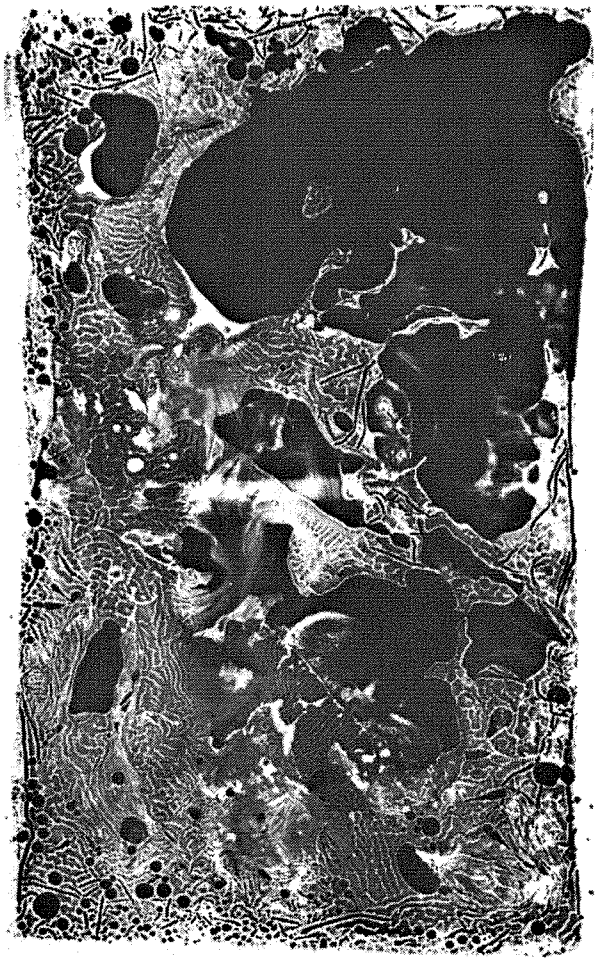


2) Jaroslav Rössler: Paris, 1931.

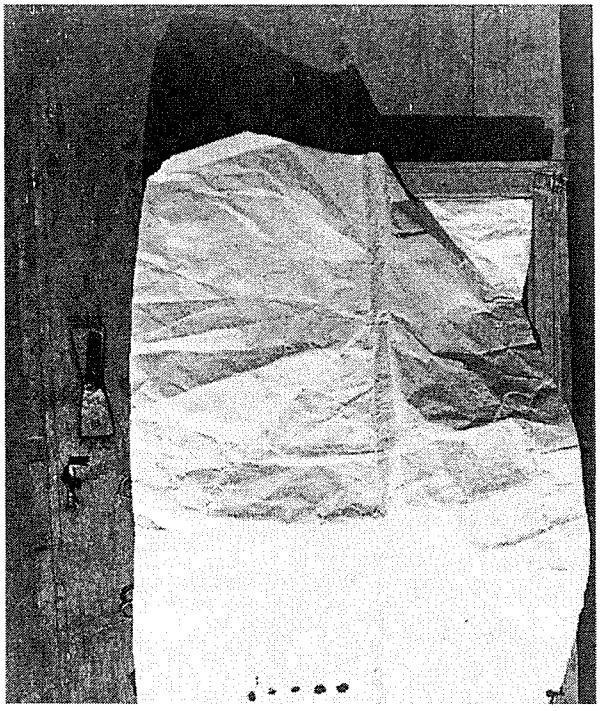
dob úmyslně přehlížena fotografická díla, jež nebyla v souladu s již zmíněným socialistickým realismem.

Autoři, kteří sdíleli společný program s přáteli výtvarníky, anebo ti, kteří si složitě hledali vlastní cestu, pátrali po kontextu, na nějž by ve své tvorbě mohli navázat. Inspirujících podnětů existovala již celá řada, kdyby ovšem díla mnohých předválečných nebo i současných autorů byla dostupná.

Patří mezi ně například fotografie **Jaromíra Funka**, který od roku 1922 pracoval na sérii experimentálních zátiší s tematikou světla a stínu a v letech 1927–1929 dospěl k nefigurativním kompozicím (cyklus Čas trvá). Sám také vytvořil některé fotogramy, přestože v roce 1927 zamítl fotogramy Man Raye, protože ve své tvorbě vycházel ze specifičnosti fotografie a na zachování čistoty média mu záleželo víc než na realizaci výtvarných koncepcí. Příkladem mohlo být dílo **Jaroslava Rösslera**, jenž se věnoval i experimentům. Ty upoutaly pozornost Karla Teigeho natolik, že v roce 1923 přizval Jaroslava Rösslera k členství v Devětsilu. Tím se Jaroslavu Rösslerovi otevřely další obzory, když se zde seznámil s dílem Man Raye a Lásló Moholy Nagye. Byl tu také malíř **Josef Istler,** který se počátkem 40. let věnoval nahřívání a ochlazování fotografické vrstvy, čímž dosahoval výsledků, blížících se abstraktním obrazům. Můžeme zmínit **Miloše Korečka** (také člena *Skupiny Ra*) a jeho fokalky let 1943–44. Fokalky vytvářel také **Jindřich Heisler,** využíval i speciálních fotografických technik a dospěl k fotografikám. Za asistence Toyen se v roce 1941 věnoval fotografovaným asambláží s texty, vznikl tak soubor tzv. realizovaných básní"Z kasemat spánku". Významné bylo fotografické dílo malíře a teoretika Skupiny Ra **Václava Zykmunda**, který již v polovině třicátých let fotografoval inscenované surrealistické výjevy.



3) Josef Istler: Fokalk. Bez názvu, 1944.



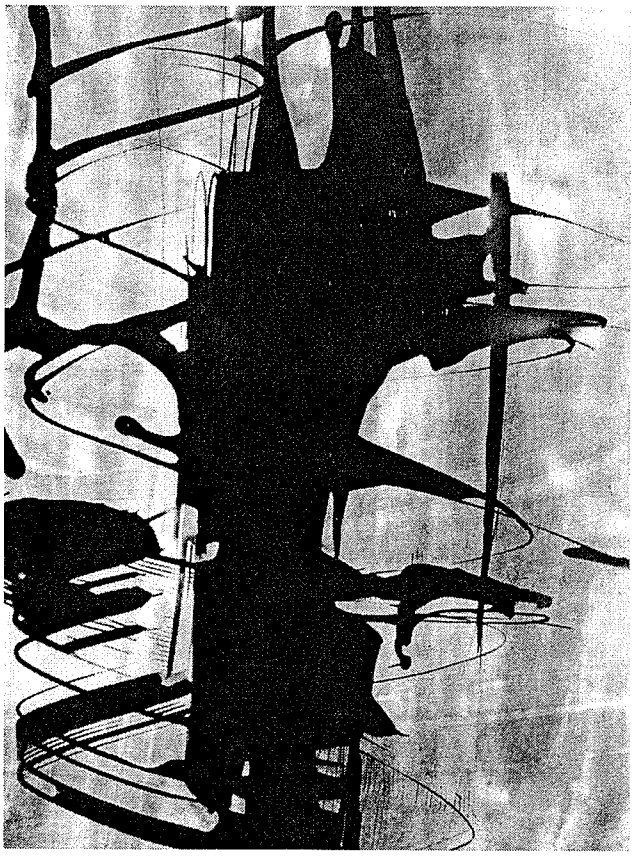
4) Jindřich Štyrský:
Z cyklu Na jehlách těchto dní, 1935.

Pro českou surrealistickou fotografii, rozvíjející citlivý smysl pro „každodenní zázračno", mělo stěžejní význam fotografické dílo **Jindřicha Štyrského** z let 1934–1936 (např. jeho cyklus „Na jehlách těchto dní"). Byly zde také fotomontáže Karla Teigeho, které vznikaly jako svébytný intimní zápisník od roku 1935 až do jeho smrti v roce 1951. Často v nich využil reprodukcí známých fotografů, v některých případech fotomontážemi docházelo k reinterpretacím těchto fotografií. Přímým pokračovatelem Štyrského se stal Jiří Sever, který měl jinak blíže ke Skupině 42. Fotografoval zhruba od roku 1940, a je autorem množství cyklů ve formě obrazových knih.

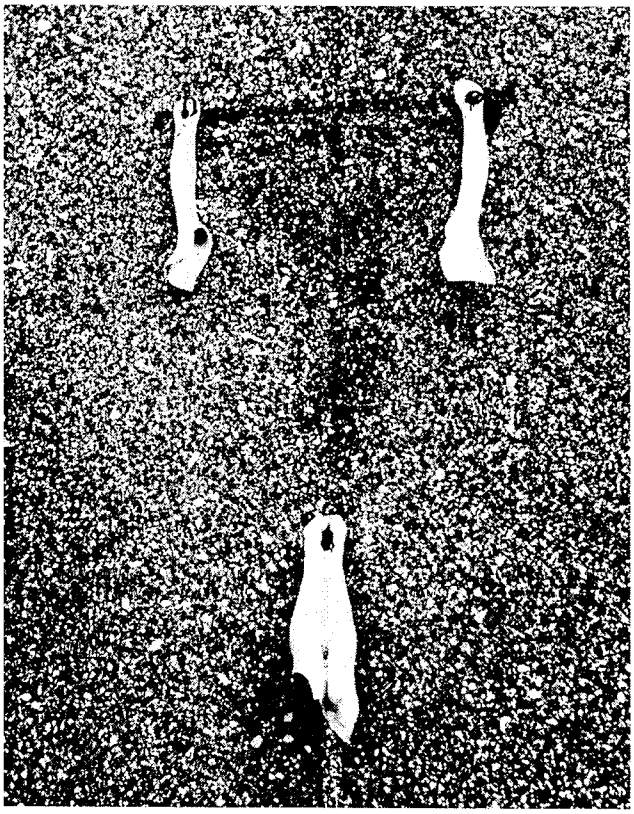
Poetiku všednosti rozvíjel **Miroslav Hák** (člen Skupiny 42), který roku 1947 vydal v Československém filmovém nakladatelství publikaci „*Očima*" 1947 a již v polovině třicátých let se projevoval jako všestranný experimentátor. Vyzkoušel i postupy na pomezí fotografie. V jeho díle jsou mimořádně významné jak nefigurativní projevy, např. struktáže, tak nepočetné imaginativní práce, které vznikaly až do padesátých let. Byl tu i **Vilém Reichmann**, další člen Skupiny Ra, v jehož cyklu „Raněné město" z konce 40. let je předznamenána „smetištní tematika", projevující se v zaměření fotografie šedesátých let. Inspirující mohla být také tvorba Eugena Wiškovského, např. jeho abstraktní krajiny.

Pokud jde o živou fotografii – o niž se v úvodu své tvorby Běla Kolářová také pokusila – z doby předválečné a válečné bylo možno čerpat poučení od takových autorů, jakými byl Jindřich Marco, Václav Chochola, Karel Ludwig, Miroslav Hák a Zdeněk Tmej.

Běla Kolářová vzpomíná na vlastní inspiraci čerpanou z děl, pocházejících



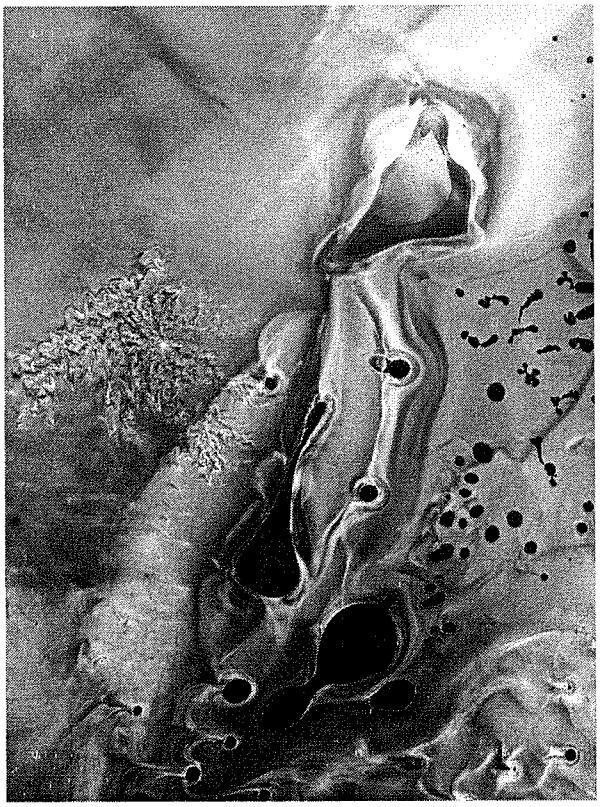
5) Miroslav Hák: V noci, struktáž, 1936.



6) Vilém Reichmann: Ecce Homo, 1947.

z dvacátých let, například tvorbu May Raye, jež jí dodala odvahy k vlastním experimentům. Znala také některé Istlerovy fokalky, věděla o práci Miloše Korečka, ale neměla možnost se s ní seznámit. Sledovala literaturu, časopisy a publikované fotografie, navštěvovala výstavy. Díla, která poznala, ji většinou vedla k hledání odlišných cest, nechtěla napodobovat, chtěla pokud možno nově tvořit. Práce mnohých autorů v širším kontextu a úplnosti poznala až po letech, když mohla jejich výstavy shlédnout v zahraničí.

Postupným vývojem došlo tedy v nastalém uvolnění k obnovení možnosti svobodné tvůrčí činnosti – otevřený prostor trval ale jen dočasně. Běla Kolářová tohoto období maximálně využila, když právě během šedesátých let nalezla svébytný výraz a obohatila tak výtvarné umění o množství pozoruhodných prací.



7) Miloš Koreček: Z cyklu Totemy, 1947, fokalk.

2. Cesta k vlastní tvorbě

Prameny tvořivé aktivity leží u Běly Kolářové již někde v jejím dětství. Byl to otec, od nějž zřejmě zdědila lásku ke kultuře a umění. Dlouho netušila nic o tom, že se sama bude aktivně věnovat umění.

Otec Antonín Helcl vystudoval hudební konzervatoř, hrál na housle, violu, dechové nástroje. Byl členem vojenského orchestru. V průběhu sezóny účinkoval v lázních: Piešťanech, Luhačovicích... Měl širší rozhled, hodně četl, odebíral kulturní časopisy. Trápily ho ale zdravotní problémy: od dob služby na balkánské frontě za první světové války trpěl chronickým ledvinovým onemocněním. Dodržoval speciální dietu, ale pracovně se vyčerpával. Zemřel v devětatřiceti letech.

Matka Běly Kolářové, paní Alžběta Helclová, byla v domácnosti, věnovala se rodině, dětem a neměla zvláštních zájmů. Naštěstí pan Antonín Helcl stihl rodinu finančně zajistit, a tak jim po jeho smrti nevznikly větší existenční potíže. Vzhledem k probíhající hospodářské krizi (1929–1934) to jistě nebylo zcela jednoduché.

Běla se narodila v Terezíně a během dětství několikrát měnila své bydliště: ještě za života otce se rodina vícekrát stěhovala, když následovala jeho pracovní působiště. V létě to byla lázeňská města, Luhačovice a Piešťany. Protože na Slovensku již pobývali druhý rok a Běla i její mladší bratr začali zapomínat češtinu a hovořit slovensky, rozhodli se rodiče nechat Bělu po dobu první a druhé třídy základní školy v péči babičky ze strany matky, která žila v Ústí nad Orlicí. Od třetí třídy již byla opět s nimi, v Praze, kde se usadili nastálo.

Po páté třídě základní školy nastoupila Běla do dívčího reálného gymnázia v Praze. Zároveň se tehdy rodina přestěhovala do čerstvě zakoupeného domku na okraji Prahy, v Újezdu nad lesy. Blízko bylo nádraží a Běla dojížděla do školy vlakem.

V únoru 1934 otec umírá. V té době navštěvovala teprve primu. Jeho ztrátu paní Běla Kolářová dnes hlouběji nerozebírá, určitě ji ale velmi bolestně zasáhla, protože z ostatního vyprávění je patrné, jak moc jí byl otec blízký. V rozhovoru s Lenkou Sedlákovou pro deník Telegraf, otištěném 1. února 1992, Běla Kolářová na otázku „Co vás přivedlo k fotografování?" odpovídá: „Byla to úzkost, jak jasnozřivě uhodl Lubomír Martínek v úvaze ‚Nad fotografiemi B. K.', otištěné v Proměnách. Úzkost, která se mě zmocnila po smrti otce. Jeho náhlým zmizením ze života mého dětství jsem si uvědomila, že takový je osud všeho a všech."

Ve stati, na niž Běla Kolářová v rozhovoru upozorňuje, a která byla uveřejněna 27. ledna 1990 v exilovém kulturním čtvrtletníku Proměny, Lubomír Martínek píše: „Úzkost může člověka paralyzovat nebo dohnat k horečnaté činnosti. Kolářová svou úz-



8) Běla Helclová, se srnou, kterou dostala darem od otce.

kost – ať už je její důvod jakýkoli – přijala a učinila z ní pracovní nástroj, zvětšovací sklo,... Ten, kdo někdy v děsu zíral na prázdnou zeď, ví, že zdánlivě uniformní zeď časem zmizí a začne vydávat svědectví. Zaschlý chlup štětce, nerovnost zakytované spáry, rýha po neobratném pohybu, důlek od opěradla židle, do níž každý den někdo usedá, to všechno jsou zprávy o něčem, co bylo a už není.

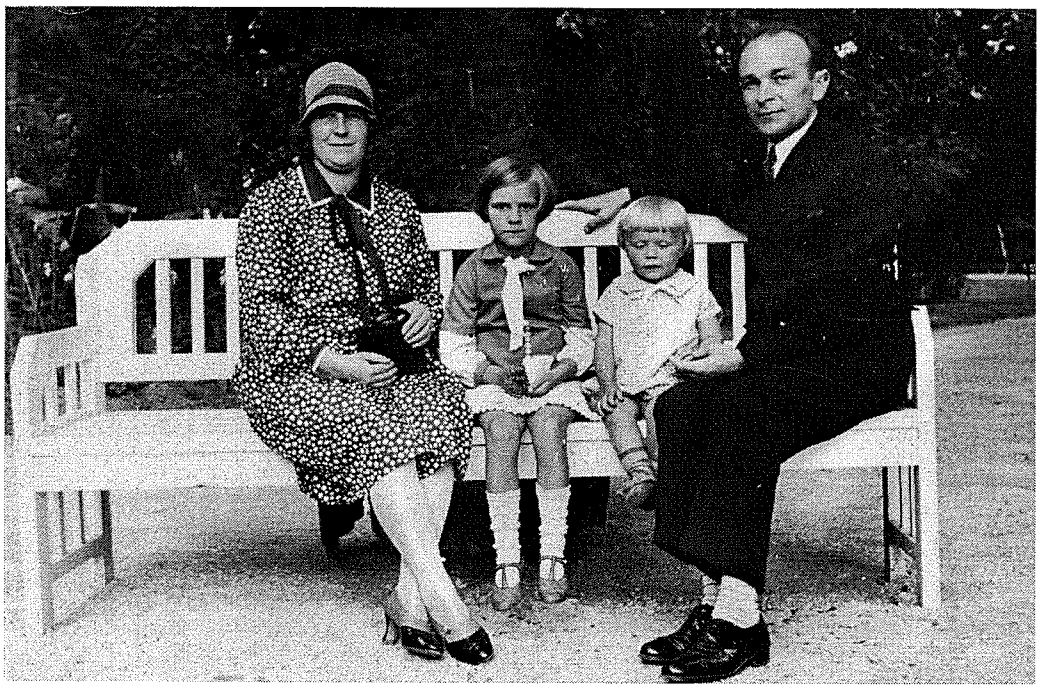
Úzkost však nejen zostřuje vidění; dělá lidi citlivějšími, ale i pečlivějšími."

Její citlivost se krátce po smrti otce projevila velmi hmatatelně: vážnou nemocí. V roce 1935 je u ní zjištěna tuberkulóza a téměř celý následující rok se léčí.

Pro příliš mnoho zameškaných hodin opakovala ročník, pak ve studiu na gymnáziu pokračovala až do kvarty. Válkou poznamenaná doba pokřivila vztahy i mezi studenty a učiteli a situace se neustále zhoršovala. To se projevilo v atmosféře panující na gymnáziu: jednou ze situací, která Bělu pobouřila, bylo oslovení vyučujícího latináře určené její přítelkyni: „smradlavá Židovko". Přítelkyně později zahynula v koncentračním táboře. Znechucená Běla se rozhodla gymnázium opustit a přestoupit na dvouletou obchodní školu v sousedství. To bylo roku 1938, na který paní Běla Kolářová vzpomíná jako na strašlivý rok – v září došlo k Mnichovu, v březnu 1939 k okupaci německou armádou, odtržení Slovenska a vzniku Protektorátu Čech a Moravy.

Po ukončení studia na obchodní škole odmítla nabídku matky, aby s ohledem na chatrnější zdraví zůstala doma a nenastupovala do práce. Při hledání budoucího zaměstnavatele byla vedena touhou pracovat v kulturním prostředí, takovém, které jí umožní poznávat zajímavé lidi a dál rozvíjet vlastní zájmy.

V roce 1941 přijala zaměstnání ve vydavatelském a tiskovém družstvu Mladé proudy. Toto vydavatelství mělo vazby na Melantrich a národní socialisty, ovšem orientované jinak než oficiální program. Samotná prodejna byla družstevní. Bylo to prostředí bývalých národních socialistů, jejich názory byly různé a během války se měnily. Do knihkupectví přicházelo mnoho literátů i výtvarníků. Běla zde nebyla příliš vytížená, ve volném čase se věnovala četbě. V té době přečetla také básnické sbírky Jiřího Koláře – v rukopise. Nakladatelství mělo vlastní kontakty na kulturní dění a práce zde byla pro Bělu Kolářo-



9) Helclovi s Bělou a Jiřím v lázních.

vou možností, jak realizovat své kulturní zájmy a jak se díky tomuto prostředí dostat do kontaktu s umělci, kteří s nakladatelstvím spolupracovali. V souhře okolností její rozhodnutí přijmout práci právě v tomto nakladsatelství přispělo podstatnou měrou ke vzniku jejího pozdějšího vztahu a manželství s Jiřím Kolářem.

V roce 1942 se Knihkupecké a tiskařské družstvo Mladé proudy přejmenovalo na Družstvo Dílo. Běla Kolářová zde byla zaměstnána až do roku 1943, kdy bylo fašisty uzavřeno. Tehdy Němci válku už prohrávali a snažili se všemi prostředky přinutit obyvatelstvo k práci pro zbrojní průmysl a jejich vlastní hospodářství. Pro mnohé to znamenalo hrozbu nasazení na nucené práce v Německu. Ve strachu před touto eventualitou se Běla Kolářová rozhodla přijmout práci ve Zlíně u Bati. Velmi krátce zde pracovala v punčochárně – což byla podle jejích slov práce strašlivá, pro niž se vůbec nehodila. Brzy zjistila, že v oddělení strojů hledají kresličku, o toto místo požádala a dostala je. Kreslila zde vzory pro soustružníky.

Ve Zlíně poprvé viděla Jiřího Koláře. Přijel do města jako člen redakční rady tehdy zrušeného Družstva Dílo. Měl pracovat na přípravě edičního programu družstva pro poválečnou dobu.

Ke konci války bylo město Zlín bombardováno spojeneckými vojsky, lidé z něho utíkali. Odjet ale nebylo bez problémů. Němci vydali zákaz cestování na větší vzdálenost než sedmdesát kilometrů. Aby se dostala do Prahy, musela Běla urazit sto padesát kilometrů. Odcestovala v lednu 1945, kdy byl vládl všeobecný zmatek, a tak si jí nikdo nevšímal a cesta proběhla bez komplikací.

V Praze se vrátila do stejné společnosti, v jaké se pohybovala před svým odjezdem do Zlína, tj. v kruhu kolem bývalého vydavatelského a tiskařského družstva Mladé proudy. Sledovala debaty k politické situaci, ke kultuře.

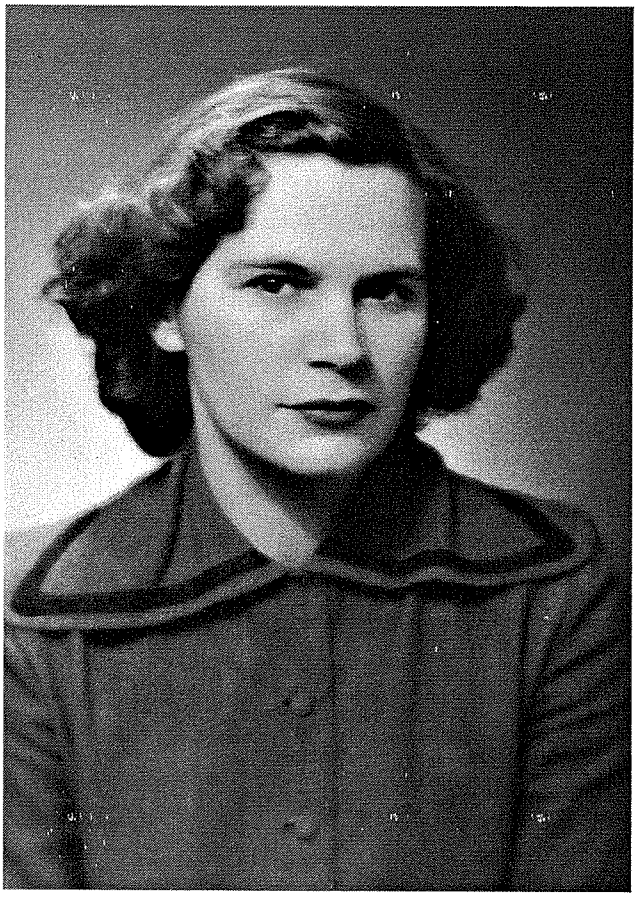
Když 9. května válka skončila, družstvo obnovilo svou činnost a paní Běla Kolářová se do něho vrátila. Ještě téhož roku v něm začal pracovat také Jiří Kolář, přestože v následujícím období také cestoval: přes rozbořené Německo navštívil v roce 1945 Paříž.

V té době, kdy měli společného zaměstnavatele, se seznámili důvěrněji. Roku 1949, po návratu Jiřího Koláře z Anglie, uzavírají manželství.

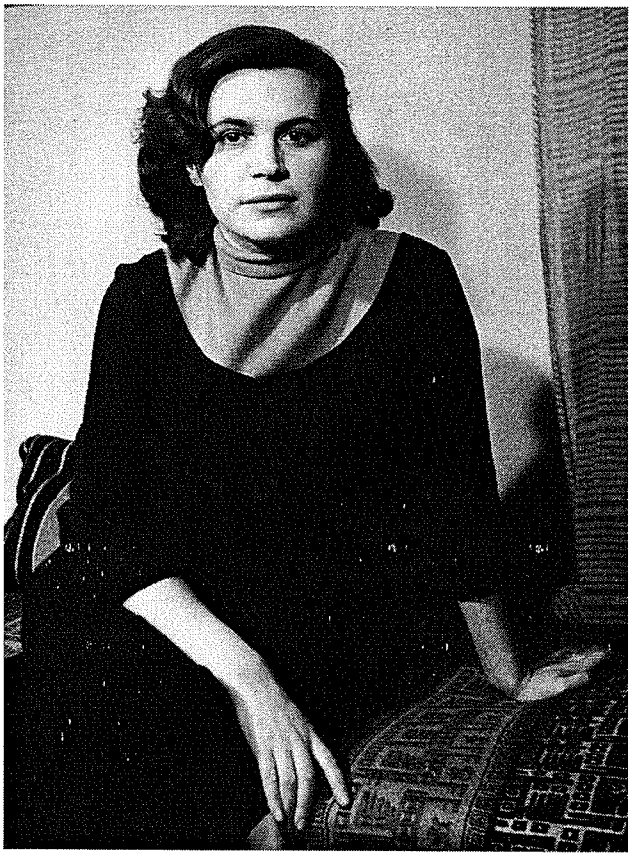
Z Anglie si Jiří Kolář přivezl množství odborné literatury, která se v následujících letech, kdy spojení se světovým kulturním děním bylo přerušeno, velmi hodila. Stala se cenným zdrojem, ze kterého čerpali nejen Kolářovi, ale i jejich přátelé. Postupně se také půjčováním „vytratila".

Po návratu ze zahraničí a po Únoru 1948 se Jiří Kolář názorově rozešel s bývalými přáteli z Družstva Dílo a proto byl v roce 1950 z tohoto zaměstnání propuštěn. V následujících letech nemohl najít práci a jen členství ve Svazu spisovatelů ho chránilo před dalšími problémy. Také byl vyzýván ke spolupráci s režimem, již odmítal. Běla Kolářová v Družstvu Dílo dál pracovala až do konce roku 1952, kdy bylo rozpuštěno, resp. od ledna 1953 sloučeno s bývalým nakladatelstvím Brázda, jímž byly vydávány také Zemědělské noviny. Tak došlo k tomu, že od ledna 1953 vlastně nastoupila do zaměstnání v Zemědělských novinách.

Na Štědrý den roku 1952 byl Jiří Kolář povolán k výslechu. Vrátil se zaražený, o záležitosti nemluvil. Začátkem ledna 1953 byl zatčen. Důvodem k zatčení se stal básnický rukopis „Prométheova játra", který zprostředkovaně zapůjčil Václavu Černému. Rukopis se našel při domovní prohlídce, již provedla StB během vyšetřování činnosti Václava Černého. Protože v jedné z básní píše „Jmenuji se Jiří Kolář", autorství textu bylo zřejmé. Text obsahoval kritiku režimu a stal se proto důvodem k uvěznění. Šlo o určitou formu deníku, ventilaci pobouření z projevů a procesů, které tehdy probíhaly. Ve vyšetřovací vazbě strávil devět měsíců, k propuštění přispělo politické



10) Běla Helclová v době Protektorátu Čech a Moravy.



11) Eva Fuková: Portrét Běly Kolářové z konce 50. let.

uvolnění a amnestie. Václav Černý, který byl také uvězněn a propuštěn o něco dříve.

Po propuštění Jiří Kolář stále nemohl najít práci. Naštěstí Běla Kolářová měla v Zemědělských novinách dobrý plat, proto navrhla ať už ani práci nehledá, když je to bezvýsledné. Pracovala původně v oddělení práce a mezd, ale i přes vysoký plat se jí zde nelíbilo, a tak přešla do plánovacího oddělení, byť s nižším příjmem.

Vedoucím tohoto oddělení v tehdejších Zemědělských novinách byl zapálený fotoamatér, který na pracovišti vybudoval fotokomoru. Běla, která do té doby jen příležitostně fotografovala, se zde naučila fotografický materiál samostatně zpracovávat.

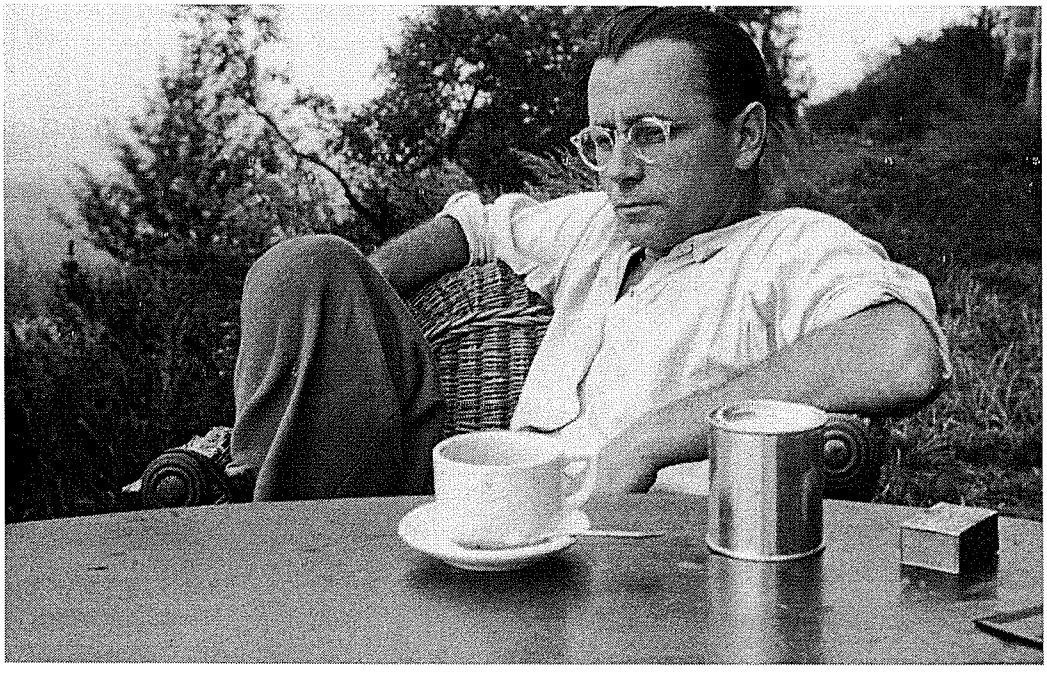
Z práce v Zemědělských novinách odešla po svém onemocnění v roce 1955. Možná i tato nemoc přispěla k tomu, aby se jí otevřela cesta k vlastní tvůrčí práci a tak v jejím životě nastalo jiné, velmi rozhodné období.

3. Padesátá léta – Dětské hry, periferie

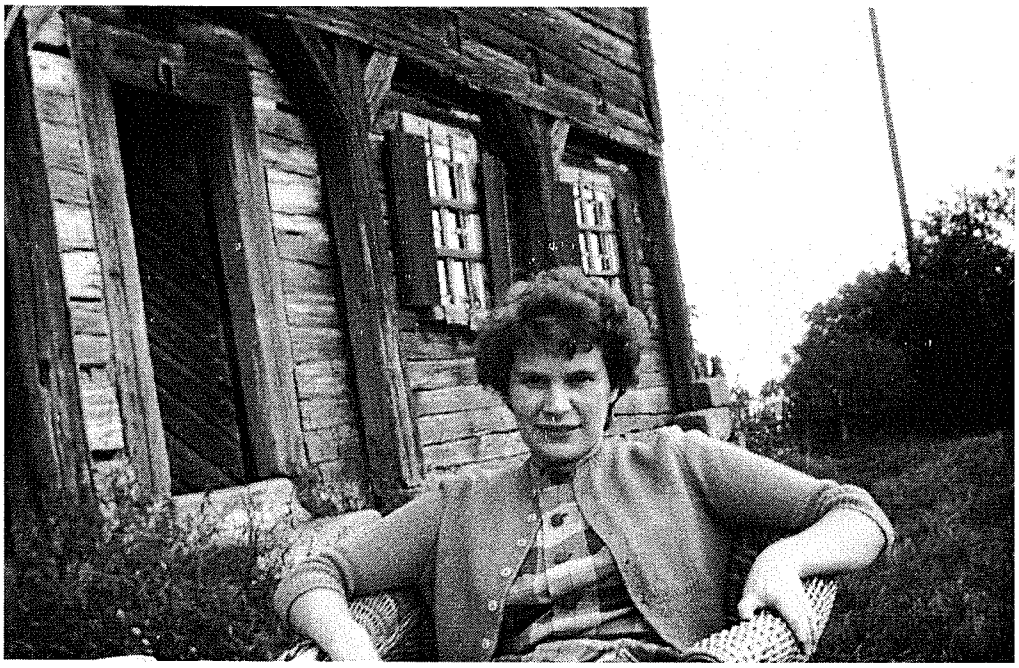
V polovině padesátých let se paní Běla Kolářová začala fotografii intenzivně věnovat. Jak už bylo zmíněno, díky možnosti využívat fotokomoru Zemědělských novin se naučila sama vyvolávat fotografický materiál a nebyla již závislá na hromadném zpracování svých fotografií.

Fotoaparát si půjčovala od bratra Jiřího. Většinou šlo o Mikromu nebo Flexaretu. Snímky pořizovala při různých běžných příležitostech – na cestách a během návštěv, také vyhledávala zajímavá místa v okolí bydliště, v ulicích vršovické a michelské periferie.

Během pozorování života v těchto tehdy okrajových částech Prahy ji upoutaly děti a jejich hry. Začala je proto fotografovat a toto téma ji zaujalo na delší čas. Při toulkách Prahou a při pohledu na děti se jí živě začala vybavovat vzpomínka na obrazy holandského malíře Pietra Bruegela. Dílo tohoto malíře Běla Kolářová tehdy již dobře znala, převážně z reprodukcí. V souvislosti s tématem, které právě fotografovala, se jí nejvíce vybavoval obraz „Dětské hry", který byl namalován někdy v letech 1559–1560. Obraz



12) Jiří Kolář ve Vrchovanech na chatě Jiřího Weila, koncem 50. let.



13) Běla Kolářová ve Vrchovanech na chatě Jiřího Weila, koncem 50. let.

náleží ke klíčovým plátnům tohoto malíře. V pražských ulicích hleděla na děti, které podobně jako ty v 16. století neměly k dispozici vhodné prostředí pro hry, jen ulice mezi oprýskanými domy, zákoutí plná civilizačních odpadků. A tam si dokázaly soustředěně udržovat vlastní svět her.

Někdy v dubnu až květnu 1955 Běla Kolářová onemocněla zánětem pohrudnice a byla hospitalizována s podezřením na tuberkulózu v Thomayerově nemocnici v Krči, kam si vzala s sebou fotoaparát. Fotoaparát v nemocnici nepoužila jen ona sama, ale



14) Běla Kolářová: Polské děti na lodi a Anita Hiršalová, 1956.



15) Běla Kolářová: Z cyklu Dětské hry – Alenka šla do kuchyně, 1956.

například i Jiří Kolář, když ji navštívil s Bohumilem Hrabalem. Po nemocnici následovala další léčba v libereckém sanatoriu.

Když se Běla Kolářová vrátila domů, chodila fotografovat na různá místa v okolí bydliště. Někdy byl Jiří Kolář zvědav, kde fotografie pořídila a sám se na to místo vydal, aby je prozkoumal, nikdy ale nefotografovali společně. Výsledky svého snažení si ukazovali. Jedno téma, spíš pro zábavu, měli společné: *Přísloví.* Snažili se vytvořit obrazové vtipy, kterými by se vzájemně překvapili. Tento pokus o fotografický humor ale nedo-



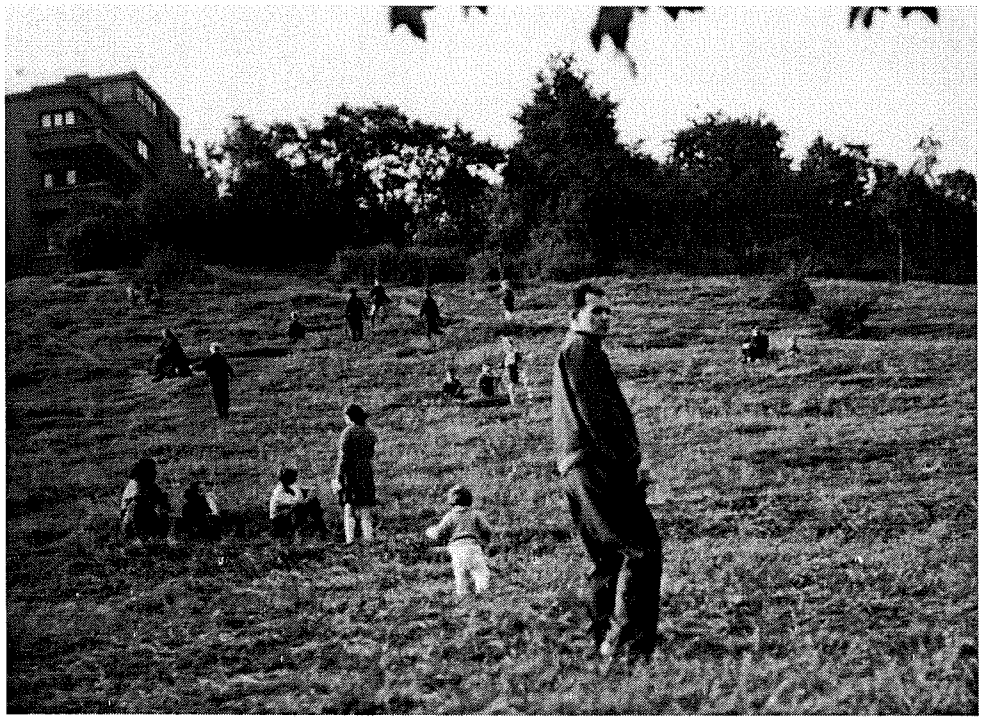
16) Běla Kolářová: Z cyklu Dětské hry – Houpačka, 1956.



17) Běla Kolářová: Z cyklu Dětské hry – Klouzačka, 1956.

končili, zůstalo jen u několika fotografií. O více jak deset let později se k němu Běla Kolářová ale vrátila.

Roku 1957 získal Jiří Kolář stipendium na cestu do Sovětského svazu, k Černému moři. Obdržel také vysoký honorář za Ezopa. Mohl proto nyní nabídnout Běle, aby se do zaměstnání již nevracela. Nakonec došlo k tomu, že se do práce nevrátila ani po letech a zůstala formálně „v domácnosti". Část peněz z honoráře se Jiří Kolář rozhodl použít na koupi dobrého fotoaparátu: pořídil Rolleifflex na svitkový film o formátu 6×6



18) Běla Kolářová: Z cyklu Dětské hry – Na stráni, 1956.



19) Běla Kolářová: Zižkov, 1956.

cm. Tento fotoaparát pak Běla Kolářová používala pro svou práci. V prvních letech s ním fotografoval také Jiří Kolář, zpočátku prý „toho nasekal strašně moc", ale fotografování ho na konci padesátých let přestalo zajímat – to se již natolik věnoval koláží, že ho zcela pohltily.

Někdy z období, kdy fotoaparát používali oba, pocházejí vzájemné fotografie Jiřího a Běly Kolářových z chalupy Jiřího Weila ve Vrchovanech, kam hlavně Jiří Kolář rád jezdíval.

Téhož roku podnikla Běla Kolářová asi desetidenní cestu do Polska, společně s Anitou Hiršalovou. Z této cesty pochází snímek polských dětí na lodi, vedle nichž se Anita Hiršalová opírá o okraj paluby. Kontrast prostých tváří polských dětí s jejími jemnými rysy, odlišnost výrazu, podtržená jejima zavřenýma očima, dodává snímku zvláštní atmosféru.

V lednu 1958 Běla Kolářová znovu onemocněla. Dva až tři měsíce strávila v Thomayerově nemocnici v Krči a další měsíce – až do začátku prosince – v sanatoriu v Třebotově. Tentokrát si fotoaparát s sebou nevzala, Jiří Kolář se právě fotografii intenzivně věnoval a používal ho sám – i na návštěvy za ni jezdil vždy s fotoaparátem, a tak jen když přijel mohla fotografovat i ona. Čas v léčebně si krátila alespoň překládáním.

Po návratu domů využívala volného času k tomu, aby se věnovala nejen francouzštině, ale hlavně fotografii. Přestože nepracovala, jejich finanční situace byla přijatelná – pomohla jim také rada spolupacientky, aby požádala o invalidní důchod. Dva až tři roky jej skutečně pobírala.

V zimě roku 1959 se Kolářovi přestěhovali z vršovického bytu na Vinohrady, kde si Běla Kolářová konečně mohla zařídit samostatnou fotokomoru. Předtím ve Vršovicích k tomu účelu sloužila jen improvizovaně koupelna.

V letech 1959–1961 bývali Běla a Jiří Kolářovi častými hosty u Mikuláše a Emily Medkových. Emila Medková se také objevuje na jednom z pozdějších derealizovaných portrétů Běly Kolářové. Z konce padesátých let pochází také portrét paní Běly Kolářové od Evy Fukové, Fukovi totiž také patřili mezi jejich blízké přátele. (A přátelili se i s manželi Hákovými a často se navštěvovali, hlavně ale ještě v poválečných letech 1945– 46). Tvorbu těchto autorů proto paní Kolářová velmi dobře znala.

Napodobovat práce jiných, to ovšem bylo to, čemu se Běla Kolářová vždy snažila vyhnout. Během procházek pražskou periferií prošla mnohá zákoutí, jež lákala ke snímkům ve stylu některých fotografií Miroslava Háka, Viléma Reichmanna nebo Emily Medkové a dalších. a někdy neodolala, stiskla spoušť, a tak v její počáteční tvorbě je možno takové snímky nalézt, byly ale jen pracovní zastávkou na cestě k výrazu, jejž později objevila jako svůj svébytný způsob vyjádření. Také cyklus „Dětské hry" náležel k tomuto hledání, jde ale o propracovanější celek. Tyto snímky, převážně dokumentárního charakteru, získaly s odstupem času na působivosti charakterističností doby vzniku. Bylo z nich publikováno jen naprosté minimum – viz např. fotografie „Le saut", uveřejněná ve francouzském katalogu Běly Kolářové „Photographies 1956–1964", Editions Revue K, Paříž, 1989 na straně 7, česky pojmenovaná „Skok do výšky".

Bělu Kolářovou výsledky ale neuspokojovaly. Vadilo jí, že děti se přestávají chovat přirozeně, jakmile si všimnou úsilí fotografa. Buďto začnou pózovat nebo alespoň ustanou v činnosti, které se do té chvíle věnovaly. Také pro ni bylo obtížné docílit dostatečné pohotovosti. A tak sama usoudila, že při těch procházkách se podaří něco zajímavého jen občas a náhodou, a jelikož chtěla mít možnost soustavněji pracovat a toužila po méně náhodných výsledcích, tak v ní pozvolna zrálo rozhodnutí pracovat úplně jiným způsobem.

Přestože nejde o tvorbu, jež se pro Bělu Kolářovou stala později vlastní, je velmi zajímavé tuto část jejího díla poznat. Mimo cyklus Dětských her je tu ještě množství fotografií přátel a společných akcí, mezi nimiž by se jistě našlo dost snímků minimálně dokumentárně-historické hodnoty.

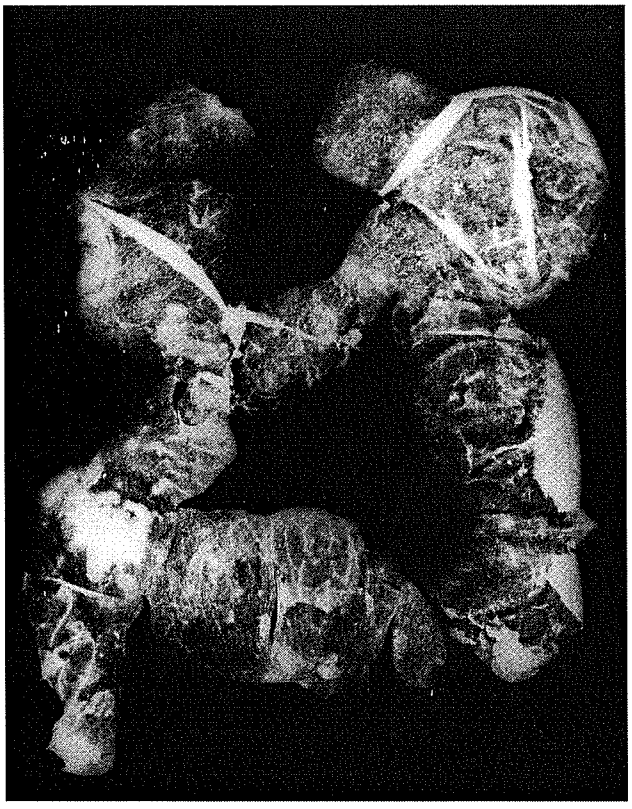
Ona sama během poslední doby uvažovala o možném vystavení některých z těchto fotografií. Nedospěla ale k definitivnímu rozhodnutí. V současné době nemá pro všemožné další povinnosti a starosti dost klidu na přípravu podobné akce.

4. Experiment, 60. léta

Nejprogresívnějším a nejšťastnějším obdobím Běly Kolářové jsou šedesátá léta. Toto desetiletí bylo díky společenskému a politickému uvolnění příznivé nejrůznějším tvůrčím aktivitám. Nemalou roli jistě sehrála skutečnost, že spolu s manželem Jiřím Kolářem žila přímo v průsečíku různých kulturních aktivit, byla účastna množství zasvěcených debat mezi Jiřím Kolářem a jeho přáteli, a tak se svou tvorbou zákonitě musela stát také součástí tohoto dění.

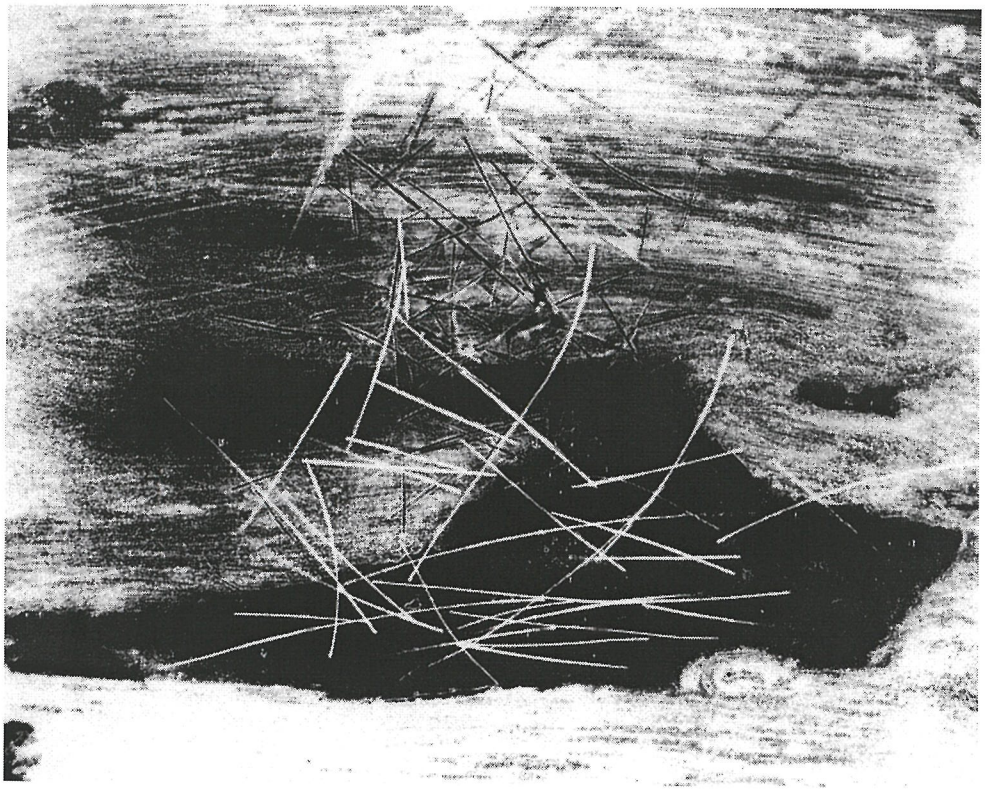
Na začátku šedesátých let dospívá Běla Kolářová k zásadnímu rozhodnutí – upustit od dalších snah v oblasti klasické nebo čisté fotografie a namísto toho se věnovat čistě experimentální tvorbě v temné komoře. Dočasně se proto zcela vzdala fotografické kamery, namísto fotografování své negativy ručně vytvářela, mnohdy doslova modelovala z drobných předmětů a dalších materiálů. Fotografické techniky a procesy používala k jejich dalšímu ztvárnění. Vznikla tak řada různorodých souborů a cyklů abstraktních fotografií.

Jakým způsobem k tomuto zásadnímu rozhodnutí dospěla vysvětluje v textu, který původně napsala pro publikaci Anny Fárové *Současná fotografie v Československu.* Publikace vyšla roku 1972 v Nakladatelství Obelisk, celý náklad byl ale cenzurou zkonfiskován.



20) Běla Kolářová: Vegetáž. Slupkla z brambor, 1961.

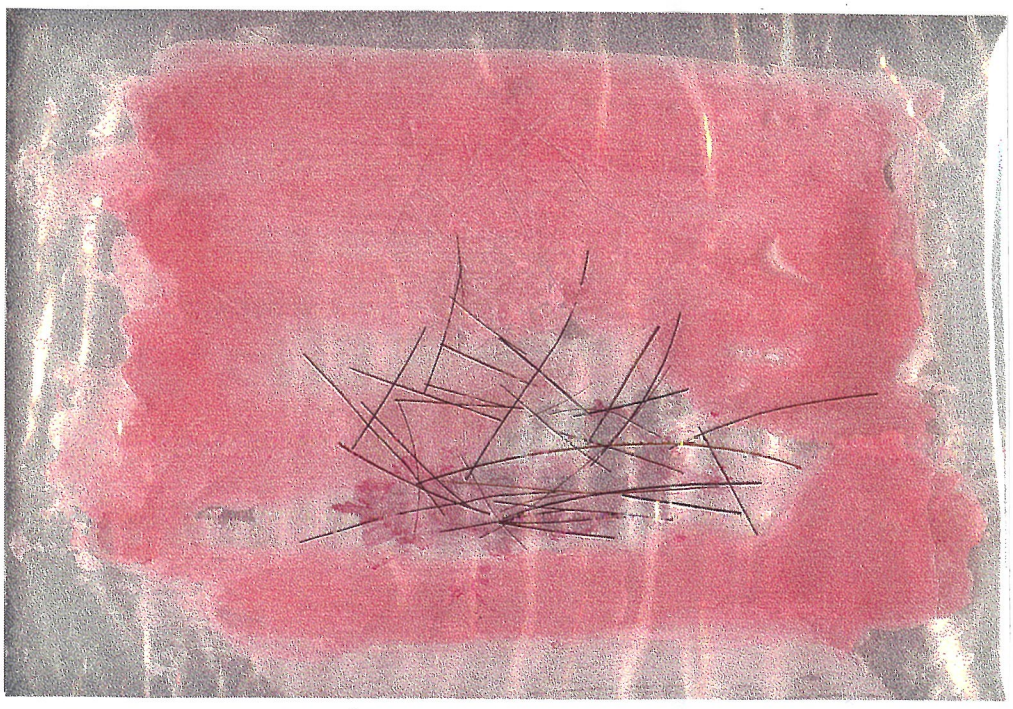
Píše zde: „Jednoho dne na začátku roku 1961 mě zasáhla jako blesk věta: ‚Celý svět je ofotografován'. Byl to výrok Cartier-Bressona nebo jiného fotografa? To mi již vypadlo z paměti. Co však mi z paměti nezmizelo byla sklíčenost, která se mne zmocnila. Pocit marnosti dělat fotografii v době, nad kterou vévodí taková výstava, jako byla Family of Man. V době, kdy už náleží historii éra fotografů vyprávějících o tom nejbližším, každodenním, o životě lidí a míst důvěrně známých,... Nezbývá tedy nic jiného než vršit viděné k stokrát viděné-



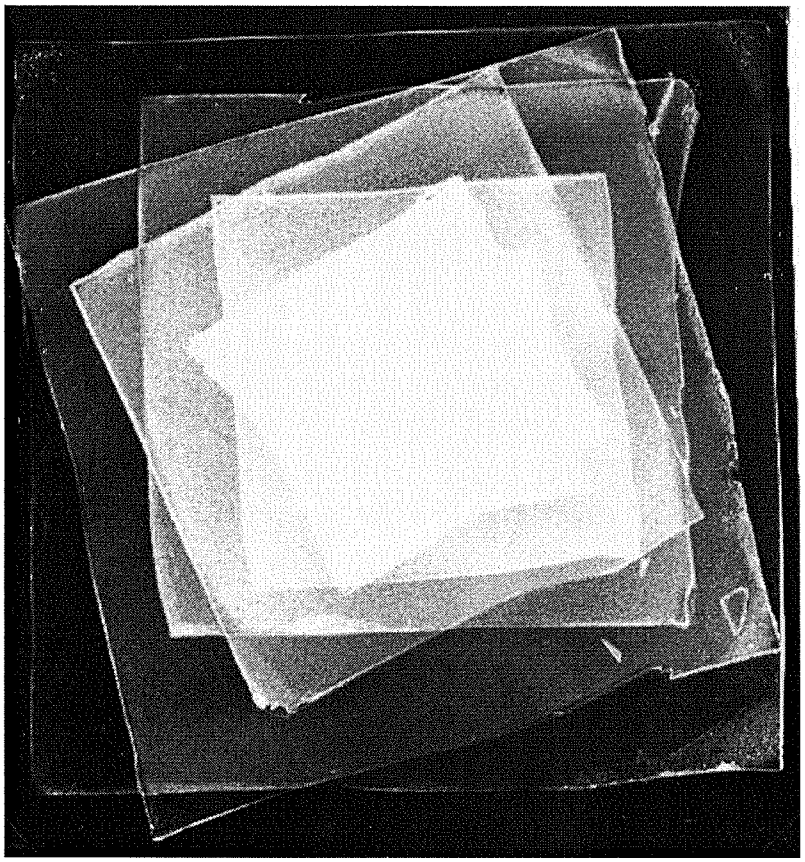
21) Běla Kolářová: Stopy. Štětiny, 1961.

mu, obměňovat dávno objevené? Byl prostým stisknutím spouště zaregistrován opravdu celý svět? Nezbylo nic?

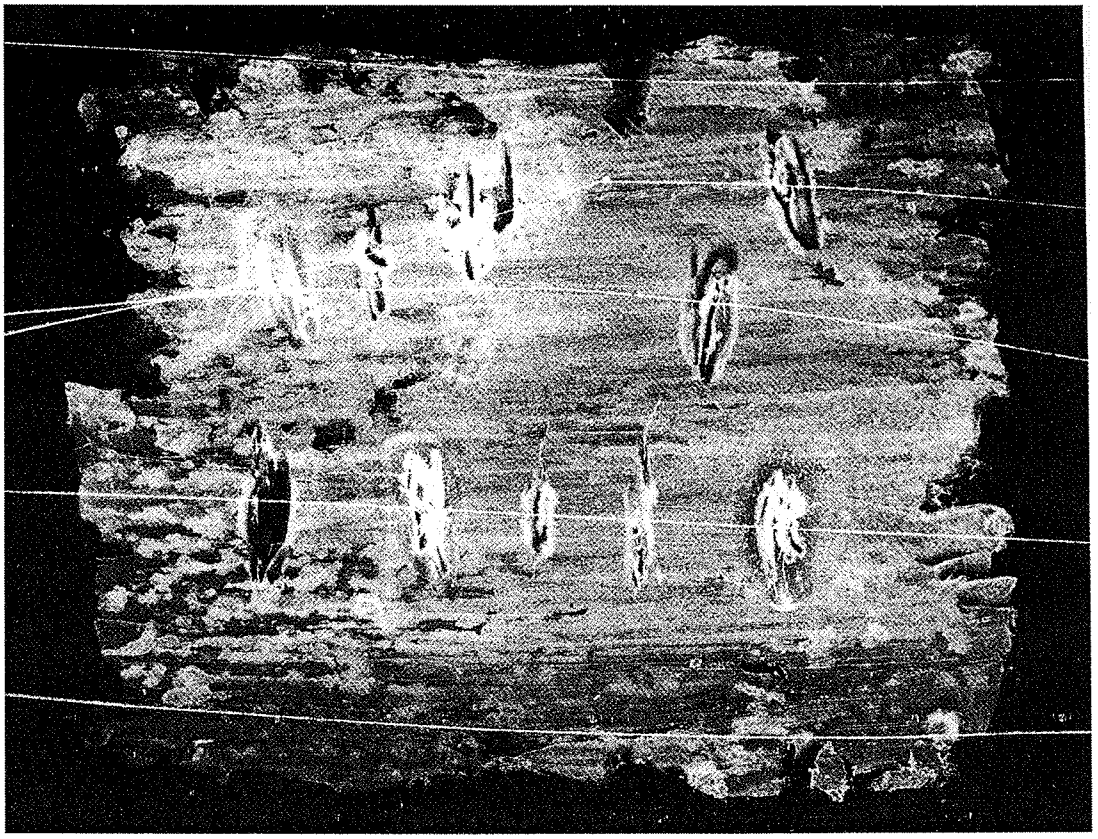
Nemohla jsem se smířit s tímto konstatováním... A poznenáhlu jsem začala objevovat svět, který přece jenom zůstal stranou, nepovšimnut fotografy. Který je tak malicherný a všední, že prostě nestojí za to. Svět drobných předmětů, které jsou pro náš život nezbytné a přitom tak samozřejmé, že si jejich existenci ani neuvědomujeme..."



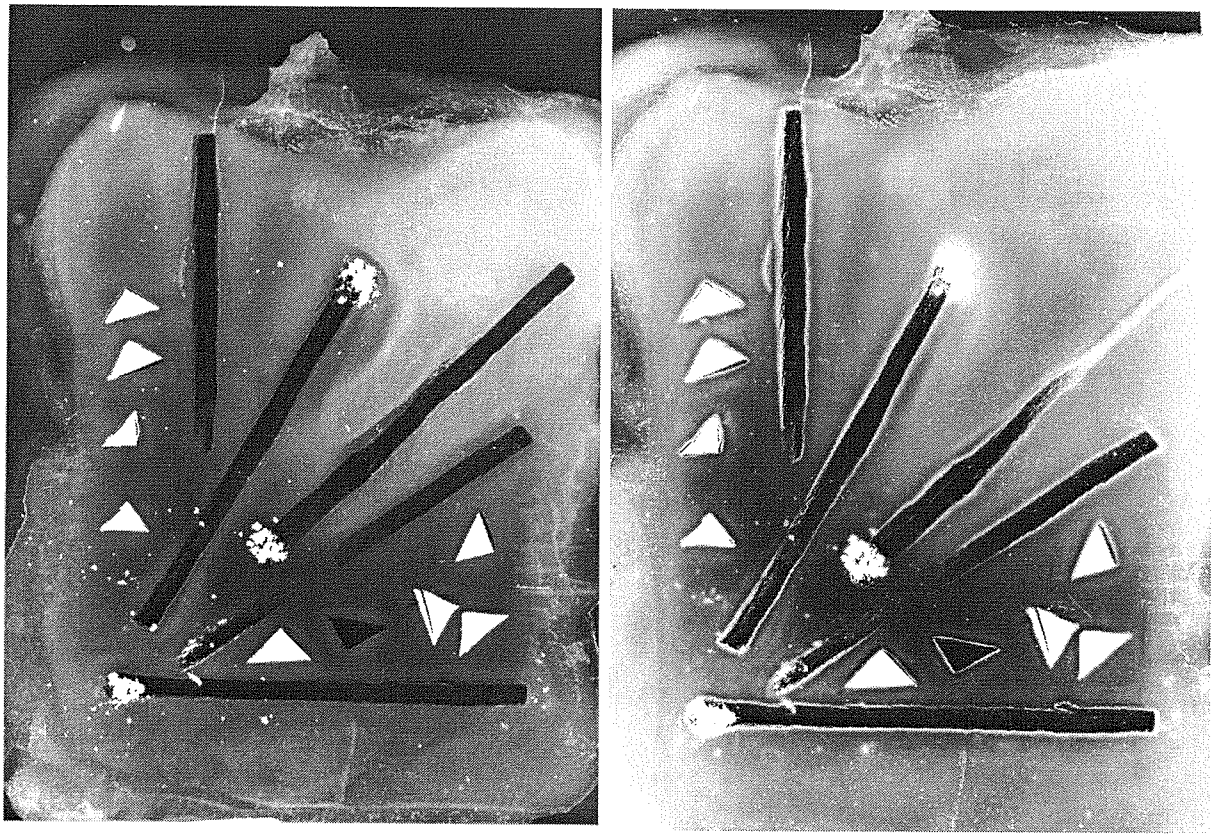
22) Běla Kolářová: Stopy. Štětiny. Barevná reprodukce umělého negativu, 1961.



23) Běla Kolářová: Umělý negativ. Čtverce, 1961.



24) Běla Kolářová: Umělý negativ. Znaky, neznámé písmo, 1961.



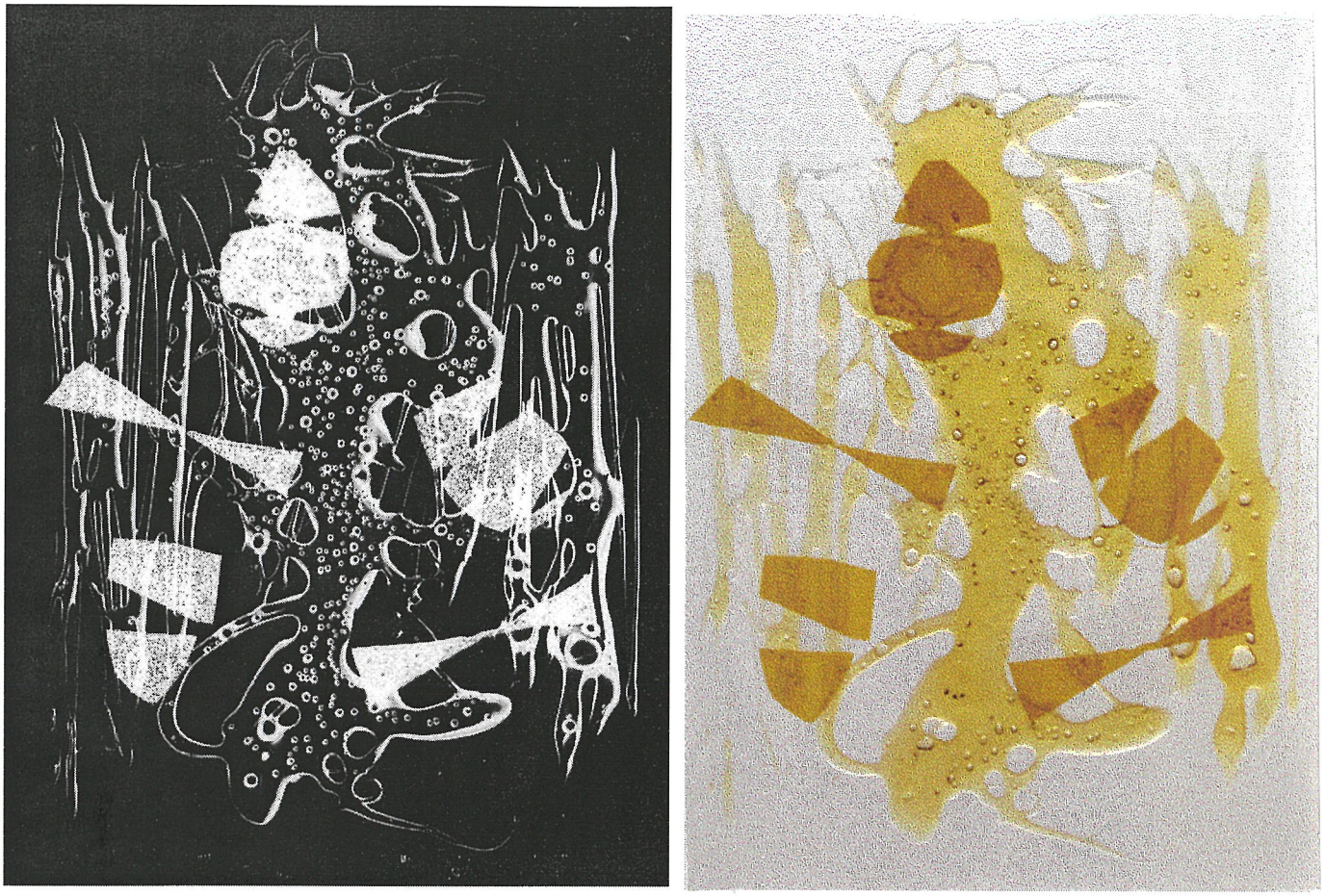
25) Běla Kolářová: Černé zápalky. Fotografie z původního umělého negativu a současná, 1961.

Výstava *The Family of Man*, kterou po uvedení v newyorském Muzeu moderního umění roku 1955 mohli postupně shlédnout diváci v šedesáti devíti státech světa, ovlivnila, díky své instalaci i v tehdejším Sovětském svazu (roku 1959), mnoho fotografů, a to nejen na Západě. Většinou je nadchla svým humanistickým pojetím a současně je inspirovala k tvorbě v tomto duchu. V socialistických zemích mělo uveřejnění kladných kritik výstavy pozitivní vliv na samotnou existenci fotografických snah zaměřených na modernější, živou fotografii (Václav Chochola, Erich Einhorn, Václav Jírů, Josef Prošek...). Některým autorům byla impulzem k tvorbě i jiného charakteru, viz například inscenované fotografie Jana Saudka. Bělu Kolářovou ale paradoxně přiměla k ohlédnutí opačným směrem.

Zprávy o této výstavě přispěly k jejímu definitivnímu rozhodnutí věnovat se výtvarnému experimentu na samé hranici média fotografie. V tomto způsobu vyjádření našla cestu k vlastnímu jedinečnému výrazu, zde pro sebe objevila větší možnosti pohybu po dosud nevyšlapaných stezkách.

Mezi autory z předcházejícího období, kteří ji zaujali a v jejichž díle mohla nalézt pro začátek oporu, patřil Man Ray. S jeho fotografiemi bylo možné se seznámit na stránkách časopisů. (Později v roce 1968 vychází jeho autobiografické vzpomínky pod názvem „Vlastní portrét".) Běla Kolářová se snažila poznat vše, co bylo dostupné z dvacátých let.

V oblasti fotografické techniky byla samoukem, zvětšovat se naučila na bývalém pracovišti v Zemědělských novinách, ale pro zvláštní postupy, jichž později využívala, to nebyla zkušenost dostatečná. Čerpala proto rady z literatury a jako svou učebnici



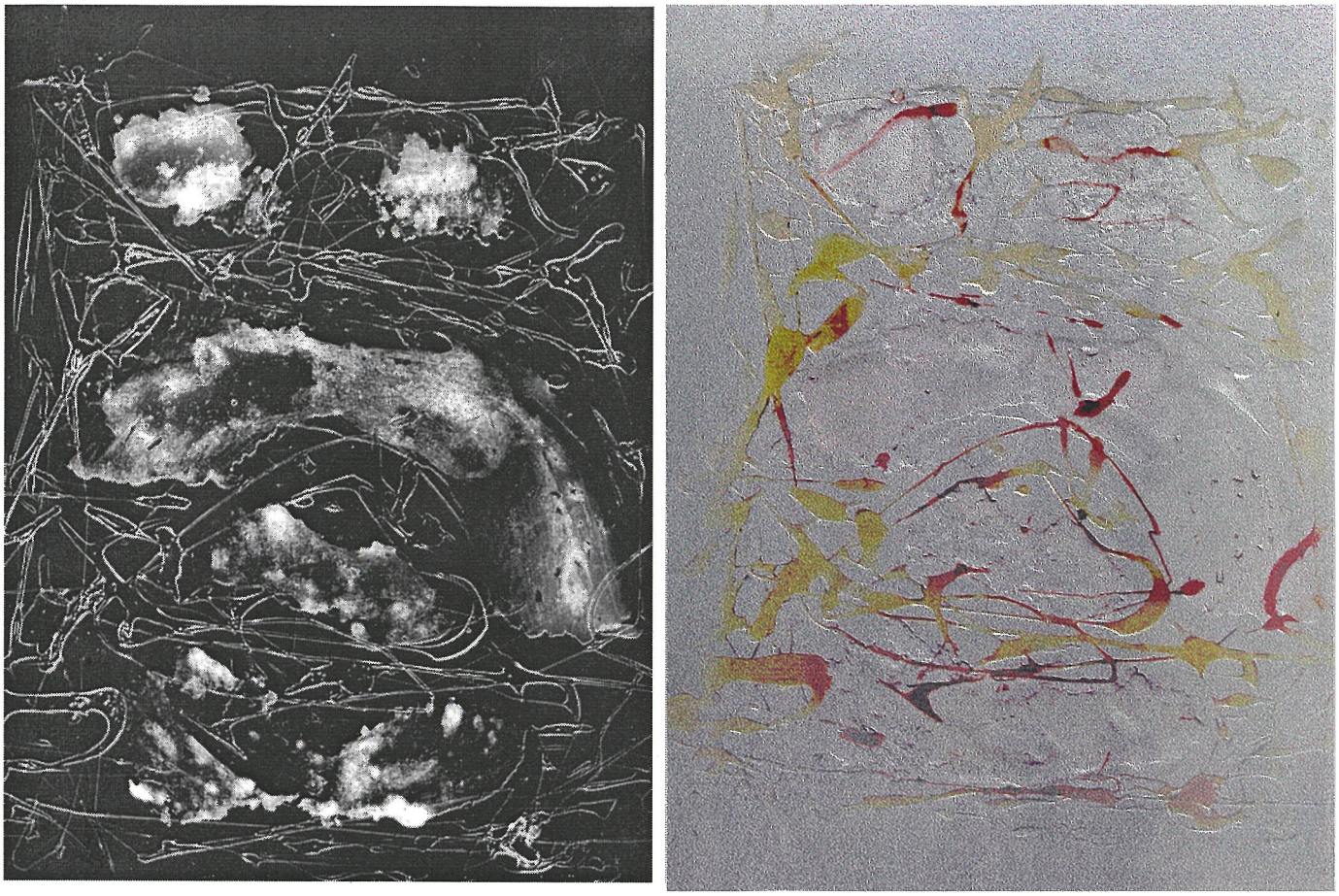
26) Běla Kolářová:V myšlenkách na Kandinského, lepidlo celofán. 1961.
Černobílá zvětšenina a reprodukce původního umělého negativu.

používala knihu Ludvíka Součka: Speciální fotografické postupy, která roku 1960 vyšla v nakladatelství Orbis, Praha.

Vytváří tak soubor *vegetáží,* k jejichž vzniku použila nejrůznější slupky – brambor, cibule, pomerančů, hroznového vína a dalších. Vylisovaná slupka se v těchto případech sama stává negativem. Vzniklým obrazům nepřikládala přenesené významy, nehledala v nich symboly, nazývala je jednoduše tím, čím jsou, například „slupkami z brambor", a nechala tak hovořit samu za sebe syrovou působivost zobrazených struktur.

Vkládala také do rámečku zvětšovacího přístroje nejrůznější drobné předměty, navíc ji zaujaly obrazy, jež vzniknou působením jimi pronikajícího a na fotografický papír dopadajícího světla. Podobně využila také lisovaného a broušeného skla.

Zvětšeniny, které vznikají nikoli z fotografických negativů, ale zobrazením drobných předmětů položených na průhledný celuloid, se Běla Kolářová rozhodla pojmenovat *vegetáže a fotokoláže.* Nepřestávala ale v hledání nových mnohotvárnějších způsobů zobrazení a také je nacházela. Přitom její práce s použitím umělých negativů vznikaly nezávisle na předchozích experimentech toho druhu v zahraničí, u nás prakticky neznámých. Znala domácí práce Istlerovy, ale jen několik málo z nich. Věděla o Korečkových fokalcích, ale neviděla je. Většinu z děl blízkých svým charakterem její tvorbě, takových, která by ji mohla časově předcházet, poznala až o mnoho let později v Paříži. Možná to tak bylo lepší, nechtěla směřovat tam, kam již se vydali ostatní. Vědět víc by ji mohlo brzdit, odrazovat od některých experimentů, které byly započaty i jinými autory. Možná



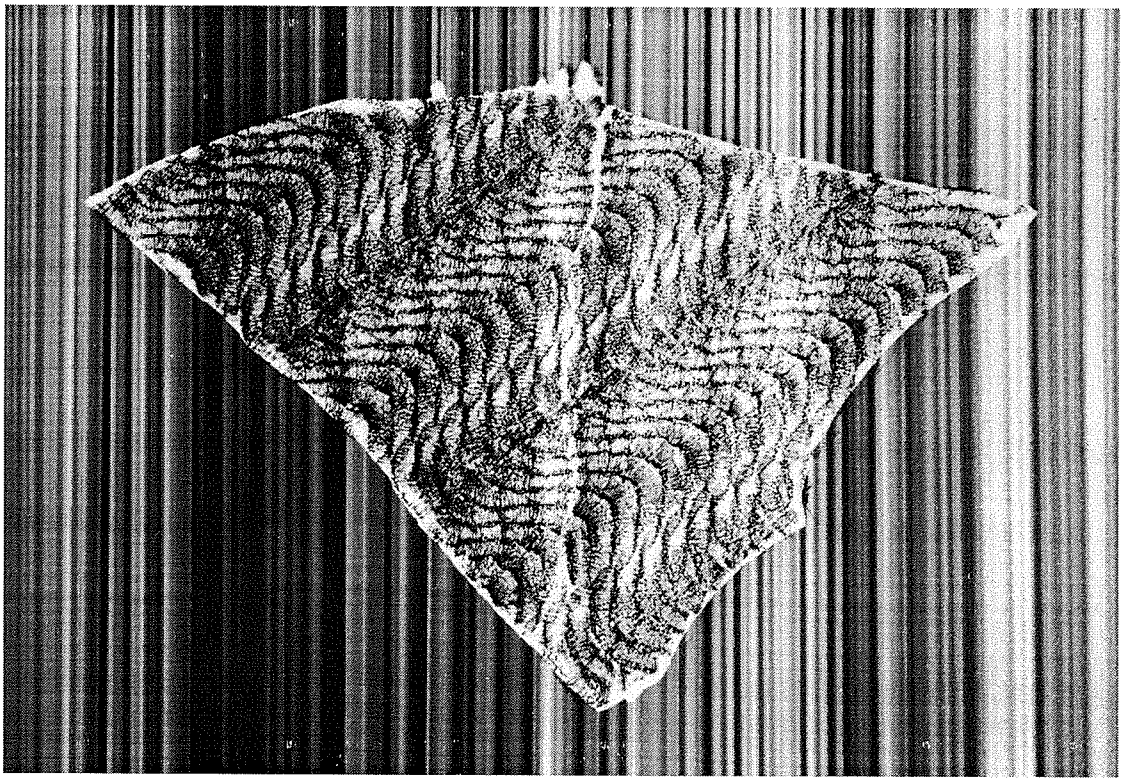
27) Běla Kolářová: Dripping II, 1961.
Černobílá zvětšenina a reprodukce původního umělého negativu.

by ale nebylo třeba velkých obav, protože její práce náleží k progresivním dílům svého druhu.

Obohacením umělých negativů se stal parafín a vosk. Tento materiál používali přátelé sochaři ke své práci (například k výrobě odlitků). Fascinoval ji svou plasticitou a průsvitností. Výborně se tyto jeho vlastnosti hodily pro vytváření umělých negativů. Vybrané předměty do štětcem naneseného parafínu na celuloidovou plochu buď vkládala či otiskovala, anebo tyto možnosti různě kombinovala. Tak vznikl soubor *Stopy*.

Těmito obrazy, při jejichž zhotovení nápaditě využila materiál a předměty s různorodou propustností světla – se přiblížila k"neformálním" tendencím některých výtvarných iniciativ abstraktního zaměření – strukturální fotografii, informelu.

K pojmenování vzniklých obrazů, na rozdíl od většiny autorů tohoto směru, ale téměř nepoužívá názvů, které by vyvolávaly emotivní obsahy. Ve svém přístupu je mnohem jemnější, ponechává na přímé působivosti struktur a jemné tonality, aby nás oslovily. Názvem jen napoví jejich zdroj, původní matrici. To, že použití popisných názvů přesto nevyznívá stroze, je dáno poetickou působivostí samotných obrazů. Ty navozují v mnoha případech pocity a asociace spojené spíše s výrazem tajemství, nezamýšleného magična, doposud skrytého v drobných a naprosto obyčejných věcech každodenního použití. Objektivita a užitnost se stává jen jejich pozadím, na kterém jsou rozehrány. Tato působivost mnohé její práce nechtěně spojuje s cíli, které určují tvorbu autorů surrealističtěji zaměřených. Sama mi k použití názvů u fotografií řekla:"Nesouhlasila jsem v té



28) Běla Kolářová: Kontrapunkt, fotogram. 1962.

době s tím, jak byla zneužívána slova: Bojovník za mír, avantgarda... Fotografie má velkou moc zkrášlit i ošklivé. Chtěla jsem fotografováním docílit prosté konstatování toho, co mě obklopuje, počínaje třebas nejnepatrnějším předmětem, součástkou, úlomkem. Nezveličovat, nezkreslovat, nekašírovat."

Zaujetí pro drobné všední předměty a způsob jejich ztvárnění ji přibližuje některým autorům českého informelu, jaké představují například Vladimír Boudník, ve fotografii Karel Kuklík, Stanislav Benc a jiní. Kromě tvorby formálně blízké českému informelu, vytvořila ale mnoho dalších nefigurativních i figurativních prací, které náleží k nejprogresivnějším realizacím tehdejší výtvarné fotografie. Na rozdíl od autorů informelu, se nehlásí k existencialisticky filosofickým kořenům tohoto výtvarného zaměření. Stejně tak netíhne k surrealistickým pramenům tvorby, přestože v určitých momentech jsou její práce tomuto směru blízké – jak už bylo zmíněno výše.

Nabízí se srovnání jejích prací s ostatními autory, např. také s Reichmannovým dílem. Tematika blízká svým charakterem obrazům Běly Kolářové se ale nachází až v jeho tvorbě z mnohem pozdější doby.

Stalo se, byť ojediněle, že se Běla Kolářová při tvorbě negativu omezila výhradně na parafín a vosk, který sama vytvarovala do požadované podoby a položila na celuloid. Tak vznikla například fotografie *Čtverce* z roku 1961.

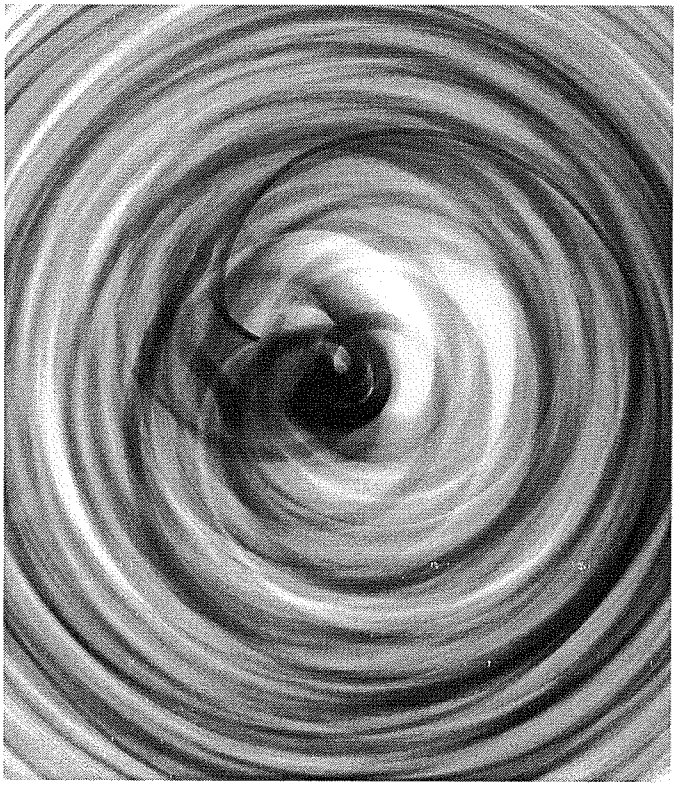
Použitý vosk nebo parafín dává fotografiím v jejím zpracování prostorovost a plastičnost, bohužel ale i zranitelnost. Tyto"negativy" jsou značně choulostivé a náchylné k mechanickému poškození, tím je omezena jejich trvanlivost ve srovnání se skutečným fotomateriálem.

S použitím parafínu a vosku se ale Běla nespokojuje, zajímá ji i působení dalších snadno tvarovatelných, průsvitných materiálů. A tak polévá celuloid různými (i barevnými) lepidly, kombinuje s parafínem, celofánem a jinými materiály. Tímto způsobem vy-

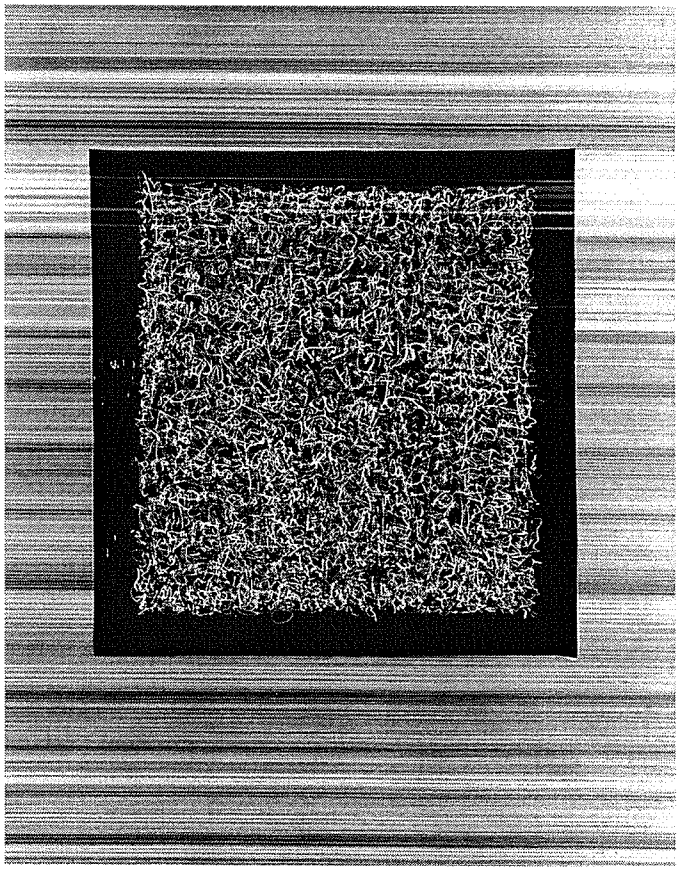
tváří sérii *Drippingů*. Velice mě zaujaly negativy několika z nich. Ačkoli působily jiným způsobem než černobílé zvětšeniny: některé prvky obrazu ustoupily do pozadí, jiné byly zcela potlačeny, barevnost a průzračnost, byť často monochromatická, jim vtiskla ještě další rozměr. V době jejich vzniku ale nemohla Běla Kolářová nijak počítat s tímto barevným účinkem, protože prakticky nebyl vystavitelný. Přesto mi připadá velmi zajímavé porovnat některé výchozí negativy s jejich zvětšeninami.

K tomuto motivu mi paní Kolářová vysvětlila, že filosofickými názory Kandinského se nezabývala (ptala jsem se zda tehdy věděla o tom, že Kandinský se zabýval teozofií a duchovními aspekty umění), některé jeho teoretické statě o abstraktním umění četla, ale na tyto věci nebyla zaměřená. Ve své práci proto reagovala na přímé působení jeho obrazů, reflektovala vlastní dojmy z jejich pozorování, nezabývala se jeho teoriemi, ani jí nebyly blízké.

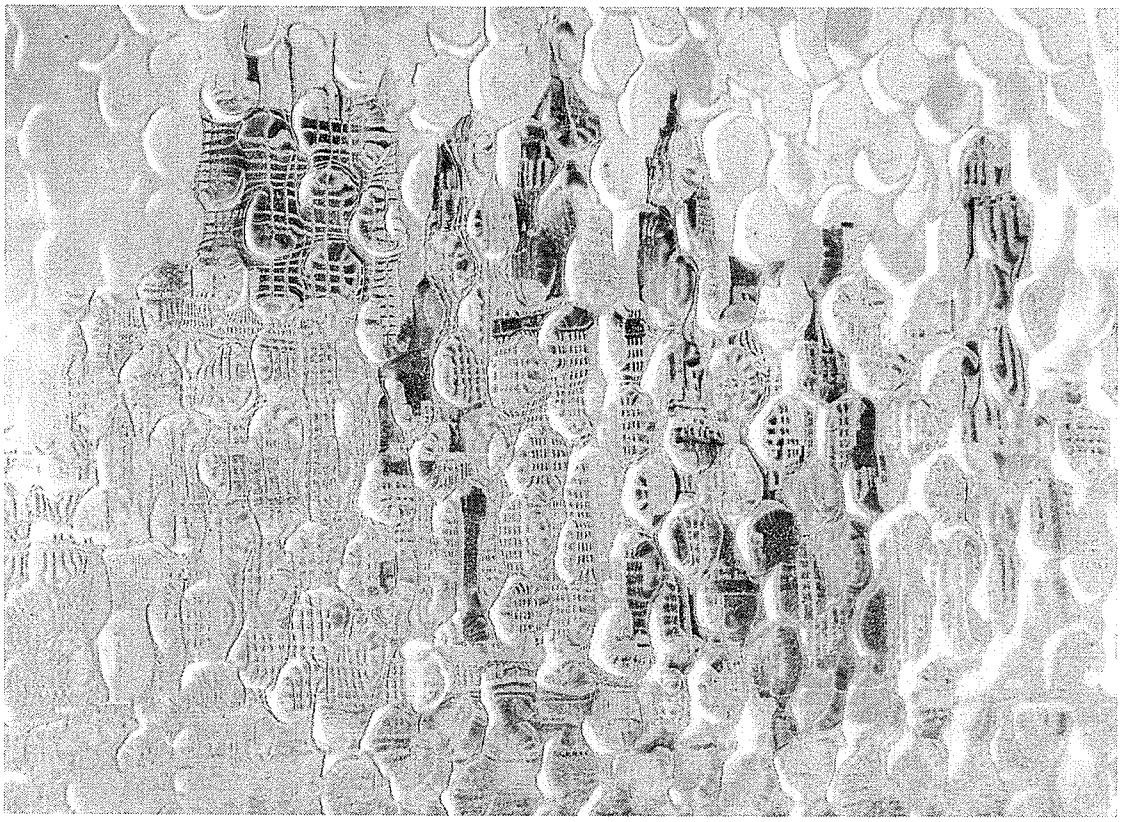
Později si přála zapojit do obrazů také pohyb. Naučila se proto pracovat se světlem a fotografickým papírem tak, aby zanechávalo jednoduché, geometrické stopy – tyto své práce nazvala *kresby světlem*. Tenkým paprskem světla působila na fotografický papír a postupnými přesuny papíru pod zvětšovacím přístrojem získala geometrické zvětšeniny, jakoby nakreslené pravítkem. Pro vytváření kruhových obrazů použila gramofon, který posloužil jako nástroj k jejich vzniku, podobně jako hrnčíři hrnčířský kruh. Tyto abstraktní obrazy – *luminogramy*, jsou pozoruhodné jemnou prací s tonalitou, která má nejen formální smysl, ale stává se i významovou složkou obrazu. Některé práce Běly Kolářové, i bez přímého od-



29) Běla Kolářová: Roentgenogram kruhu, 1963.



30) Běla Kolářová: Objektivní fotografie. Kaligrafická kresba Jiří Kolář.



31) Běla Kolářová: Derealizace. New York, 1964.

kazu, upomínají na souvislosti z jiných oblastí umění. Například Roentgenogramy kruhu připomínají některé Kupkovy obrazy. Jiné svým optickým působením připomínají práce malířů umění op-artu, kteří kreslí své znaky rýsovacími potřebami, kružítkem, pravítkem, vytvářejí přesné proporce čtverců, kruhů, elips, aby je uspořádali do výrazných, optické vnímání aktivujících obrazců. Jemností a jednoduchostí tvarů připomínají i postupy charakteristické pro obrazy Boštíkovy.

Část této tvorby lze přiřadit k op-artu a geometrické abstrakci, další díla jsou ale zajímavá právě kontrastem mezi geometrickým tvarem a jeho znejasněním nebo postavením do kontrastu se strukturou.

Nefigurativní obrazy, které Běla Kolářová vytvořila, jsou součástí širšího proudu světové experimentální tvorby padesátých a šedesátých let. Zde je možno zmínit autory jako Američana Henriho Holmese Smitha a jeho žáka Jaromira Stephanyho, struktury dehtu Jeana Dieuzaidea (1956), chemigramy Pierra Cordiera (asi 1960), heliografie Bronislawa Schlabse, Andrzeje Pawlowského a Marka Piaseckého (50. léta), nebo experimenty Josepha Jachny, Nicholase Hlobeczyho, Carla Chiarenzy a Jamese Hildebrandta (60. léta). Práce těchto autorů jsou však známy jen z několika ukázek.

Dalším rozsáhlým tématem se pro Bělu Kolářovou staly *derealizace*, převážně krajin a portrétů. Derealizace dosahovala použitím víceexpozice fotogramu, kombinací fotografie krajiny nebo portrétu s jiným obrazem, pohybem, často pomocí vzorovaného skla.

Na žádost Jiřího Koláře se tehdy věnovala daleko více portrétům a některé jiné náměty proto odložila. Mezi ně patřila také reliéfní fotografie, pozoruhodná, bohužel spíše pouze otevřená další možnost práce.

Na přání Jiřího Koláře pak vznikla série portrétů. Způsobem zpracování jakoby například portrét E. Ionesca využíval principu opakování pop-artu, u portrétu R. Weine-

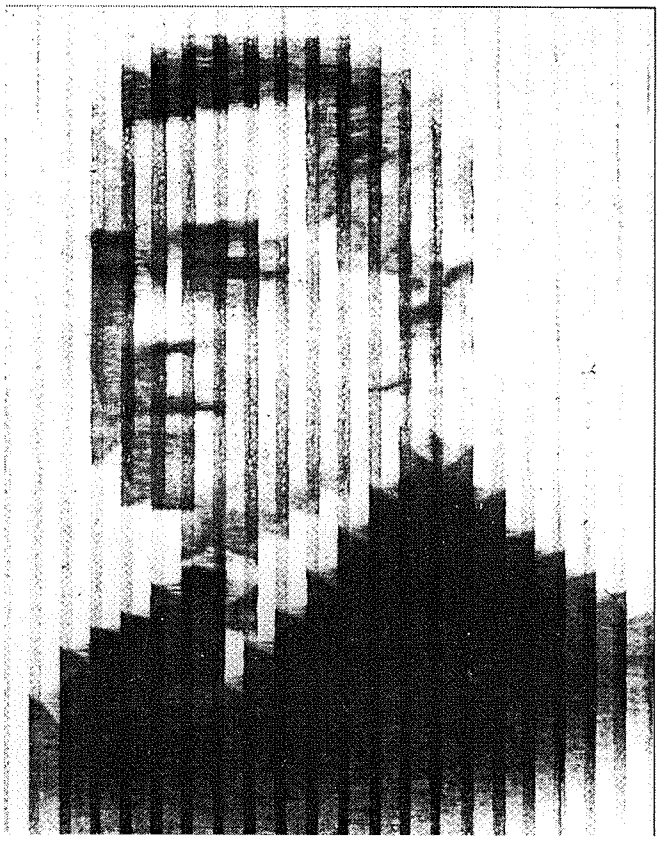
ra způsob podélného rozložení obrazu připomíná techniku roláže, kterou používá Jiří Kolář.

Vlivem prolínání tvorby obou autorů, Běly a Jiřího Kolářových, došlo zde v případě derealizovaného portrétu Samuela Becketta k jeho dalšímu zpracování Jiřím Kolářem. K jejich vzájemnému ovlivnění docházelo spíše nepřímo, skrze společná témata, v práci se stejným druhem předmětů (žiletky, provázky,...), v samotné tvorbě si oba zachovávali svébytnost.

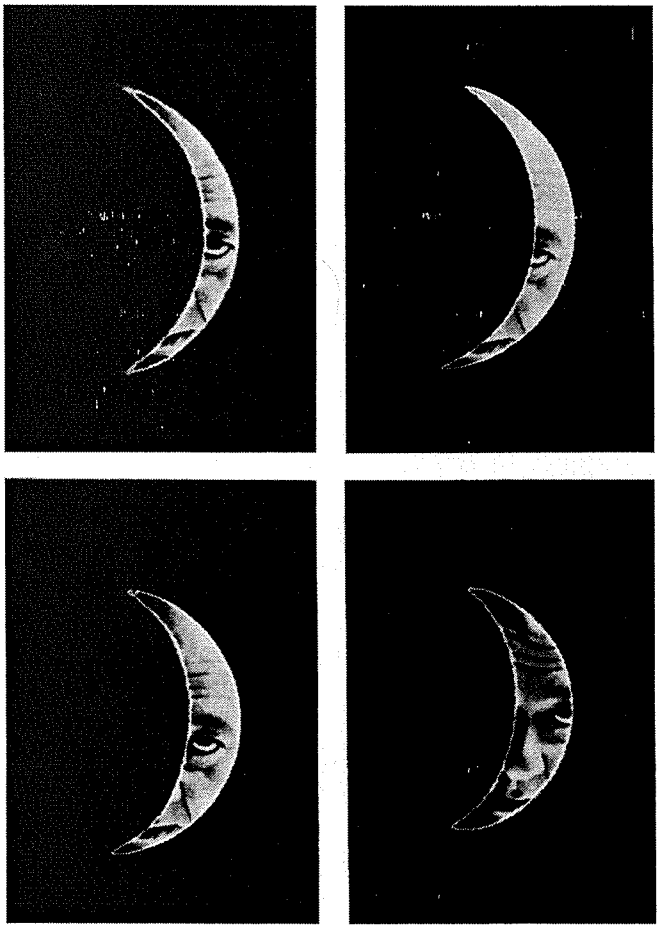
Později, ještě u derealizovaných portrétů, začíná Běla Kolářová na fotografie pokládat různé předměty, které ve vztahu s obrazem na fotografii vytvářejí nové mnohotvárné souvislosti. Zde začíná její cesta ke kolážím a asambláží. Některé fotograficky zachycuje, jiné vznikají jako trvalé obrazy, bez zprostředkující fotografické pomoci. Parafrází na historická umělecká díla je například Spící Venuše od Giorgioneho, pokrytá závojem vlasů, a také již zmíněný cyklus derealizovaných portrétů by mezi ně mohl patřit (S. Beckett, W. Whitman, A. Jarry, E. Ionesco).

Aby mohla tyto obrazy trvale zachytit, vrací se k použití fotoaparátu, a vytváří nejprve aranžovanou fotografii za použití různých drobných věcí denní potřeby. Předměty jejího zájmu se stávají skořápky, uzávěry lahví, vlasy, špony a nástroje. Tehdy vzniká soubor *Abeceda věcí*. V této tvorbě se Běla Kolářová přibližuje dalším výtvarným směrům souvisejícím s tvorbou Jiřího Koláře, jako lettrismu, pop-artu. Některé předměty jsou geometricky uspořádány, jiné – vlasy – jsou ponechány ve vlnitém nebo zcuchaném tvaru.

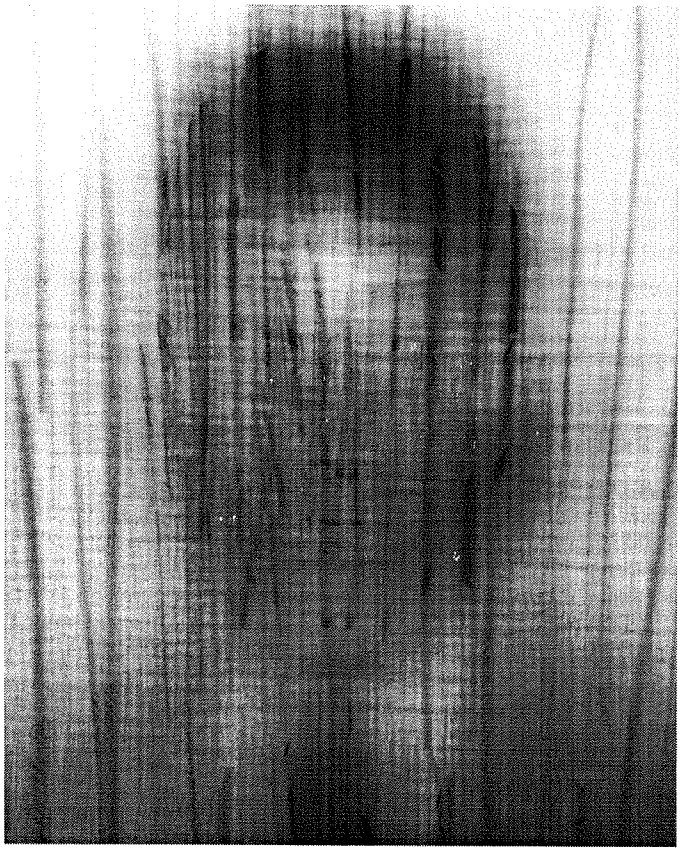
Postupně přešla zcela k asambláží, kterým se věnuje dodnes. Tato



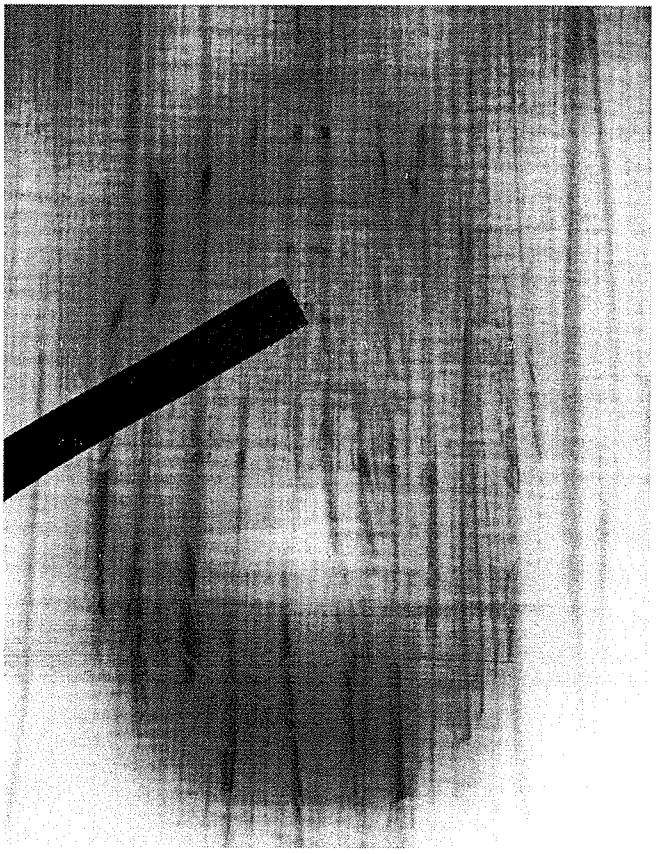
32) Běla Kolářová: Derealizovaný portrét. R. Wiener, 1964.



33) Běla Kolářová: Derealizovaný portrét. E. Ionesco, 1964.



34) Běla Kolářová: Derealizovaný portrét. S. Beckett, 1964.



35) Jiří Kolář: S. Beckett.

změna byla ovlivněna její touhou vystavit zobrazované předměty působení světla, jeho odrazům, stmívání a možnosti prohlížení ze všech stran. To fotografický obraz předmětů neumožňuje. Tematicky se v těchto asambláží soustředí na drobnosti z ženského světa: organizované sestavy patentek, sponek, skleněných drobností, také zápalek, žiletek.

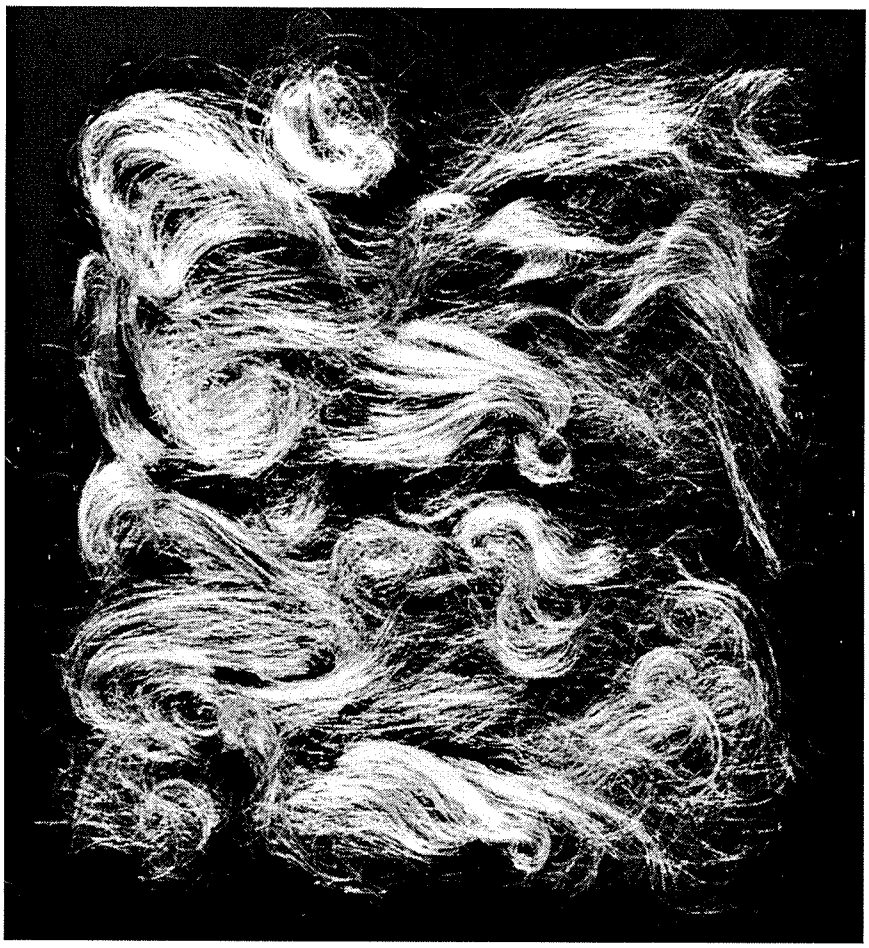
Soubor *Vzorníků* je založen na plochých kombinacích opakovaných prostých motivů. Někdy je Běla Kolářová představila v podobě asambláží nebo koláží, jindy je fotograficky zachytila a prezentovala výslednou fotografií.

Tak jako v předcházejících pracích soustředila se i zde na drobné, opomíjené předměty každodenní potřeby, upozorňuje na ně s citem pro vynaloženou námahu při jejich výrobě, pro službu, kterou nám poskytovaly, i pro jejich osud – nakonec jsou odloženy. Upozorňuje na skutečnost, že věcičky ležící někde na okraji naší pozornosti znamenají a obsahují daleko víc, než si při jejich užívání běžně uvědomíme. Tyto předměty rytmicky skládala, často do geometrických tvarů, někdy výrazně opticky působících ve smyslu op-artu.

Na veřejnosti Běla Kolářová prvně vystoupila na výstavě *Nová jména ve fotografii* v Klubu Mánes v Praze roku 1962. Až do konce šedesátých let pak byla účastna na mnoha skupinových výstavách, z nichž některé byly v zahraničí.

Roku 1963 byly její fotogramy a rentgenogramy uvedeny na skupinové výstavě *Evropského fóra* v Alpbachu. Účastnila se skupinového vystoupení *Křižovatky* v březnu roku 1964 ve Špálově galerii v Praze. V roce 1965 výstavy *Současná fotografie* v Klubu Mánes v Praze a výstavy *Objekt* v Galerii Václava Špály.

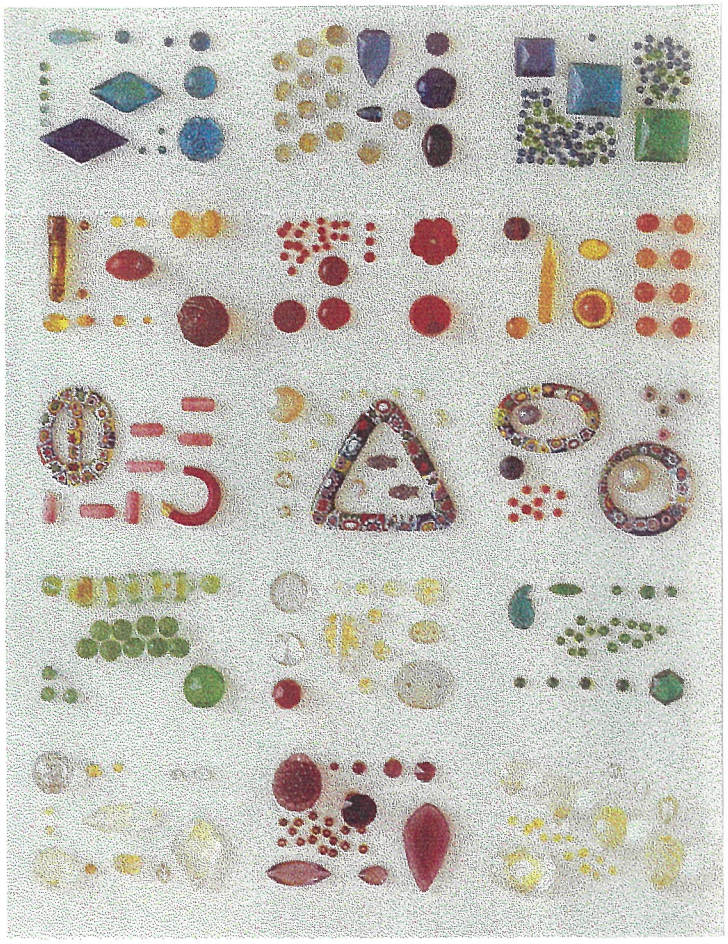
Roku 1966 výstavy *Obraz a písmo* také v Galerii Václava Špály v Praze. V katalogu



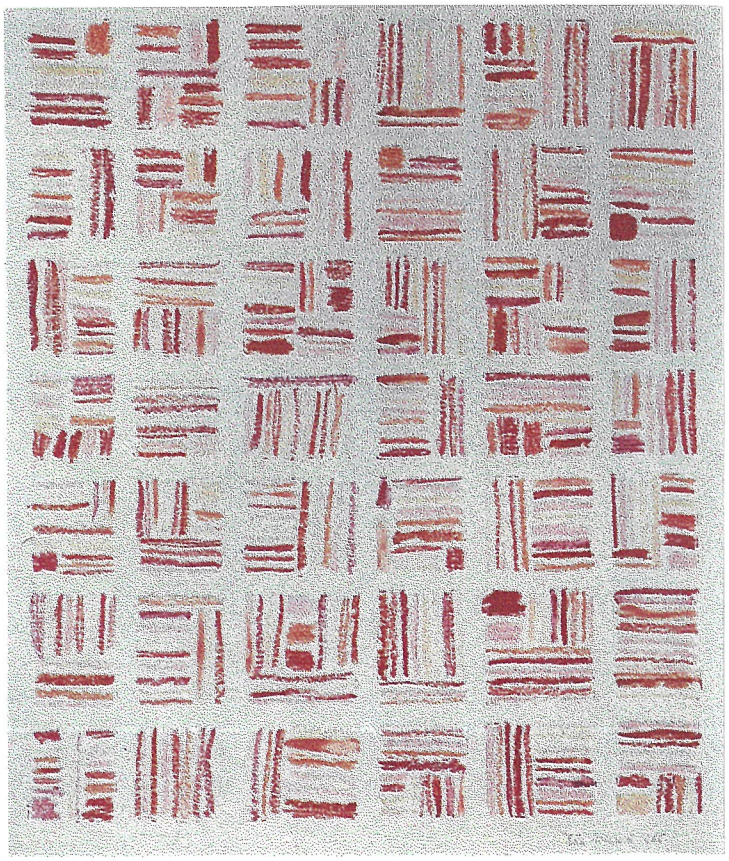
36) Běla Kolářová: Bílé vlasy, 1964.

této výstavy uvádí její práce Jiří Padrta slovy: „Lyrického, sensibilního řádu jsou i fotografie Běly Kolářové, zachycující nervózní, křehká předíva čar, svíjená vířivými pohyby spirál a kružnic, jinde mřížoví struktur či kolování a pulzování organických tvarů. Jsou to vlastně pohledy do mikrosvětů, řízené vůlí ke ‚zviditelnění neviditelného', řečeného slovy známého Kleeova výroku. Kinetické efekty, jichž Běla Kolářová dociluje, mají místy blízké souvislosti s některými polohami současné světové fotografie – zejména s technikou fyziografie, oscilogramu a fotogramu. Liší se nicméně přednostním zaujetím možnostmi poetiky, které podobné metody nabízejí."

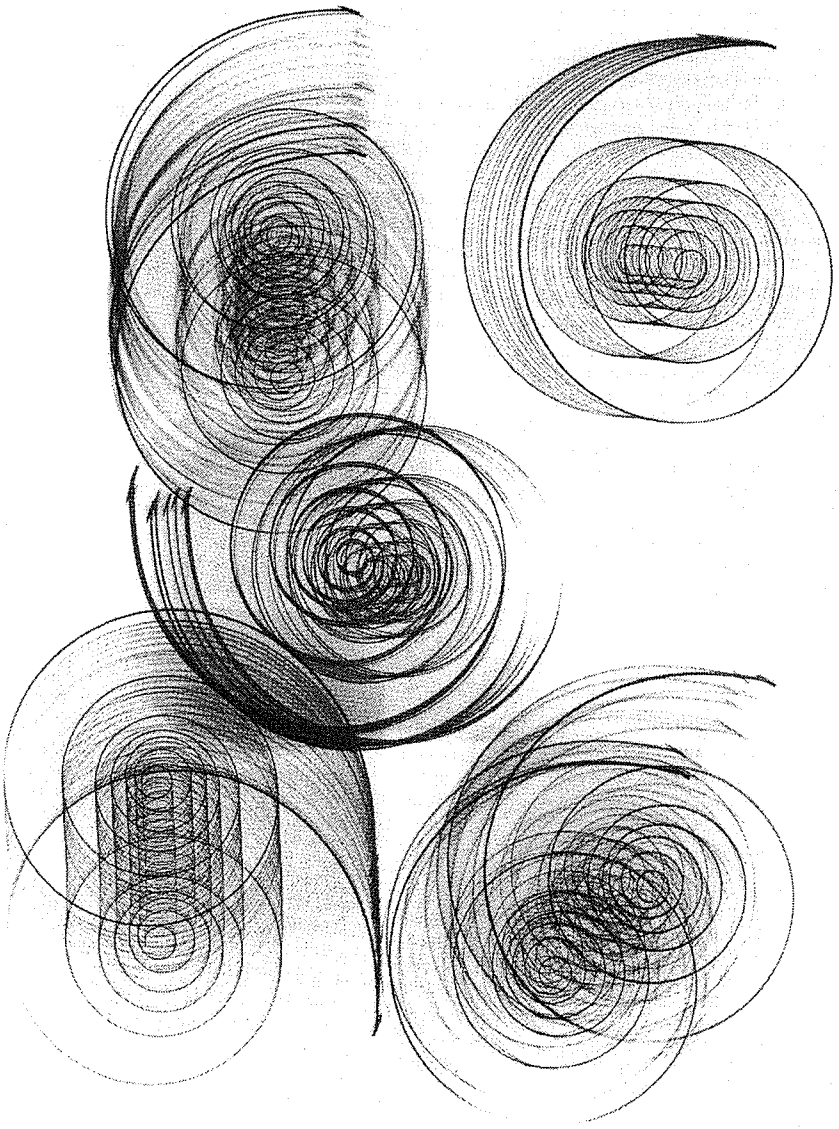
První *samostatnou výstavu Běly Kolářové* připravila roku 1966, v tehdy proslulé Galerii na Karlově náměstí v Praze, Ludmila Vachtová. Běla Kolářová zde představila téměř celou svou experimentální tvorbu od umělé fotografie, přes kresby světlem, rentgenogramy kruhu, světelné roláže, po vzorníky, vlasy, abecedy, derealizované portréty. K výstavě byl vydán katalogový list s textem Ludmily Vachtové a úvodní slovo na výstavě pronesl Josef Hiršal. Po mnoha letech se jeho slova stala součástí katalogu další velké samostatné výstavy Běly Kolářové, která však mohla proběhnout až po roce 1989, konkrétně v roce 1997. Fotografie na zadní straně katalogového listu – *Dáma s hermelínem*, kombinace původního obrazu s kancelářskými sponkami v pravidelných obrazcích rozložených na obraze – se však ztratila, „pravděpodobně ji někdo ukradl", říká dnes Běla Kolářová a dodává s úsměvem: „snad se mu tolik líbila." Recenze na její první samostatnou výstavu byly roku 1966 uveřejněny v Lidové demokracii (s autorskou značkou „zk", 18. 11. 1966) a v Mladé frontě (Luboš Hlaváček, 26. 11. 1966). Žít vedle takové silné



37) Běla Kolářová: Vzorník pro Kleopatru. Asambláž. 1964.



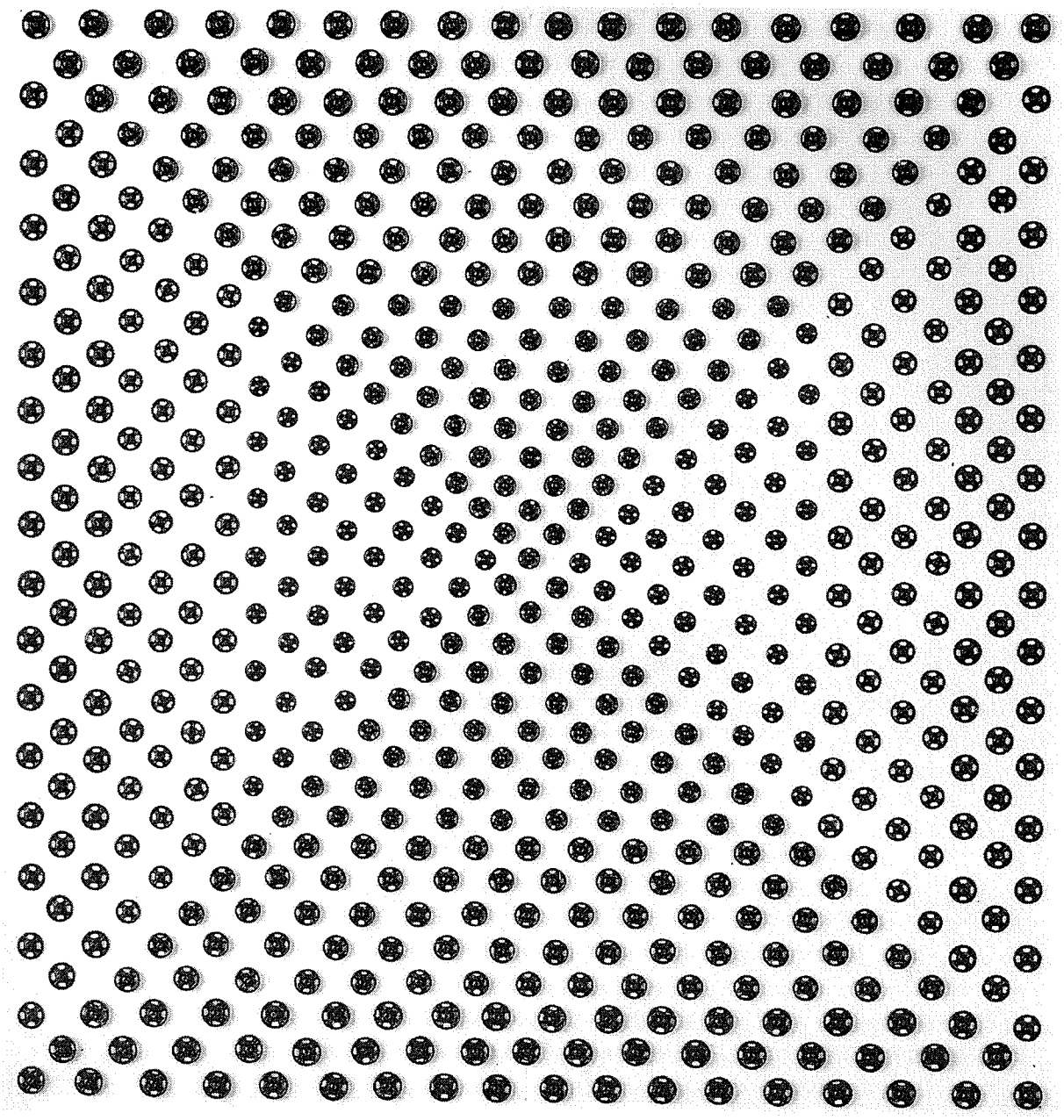
38) Běla Kolářová: Vzorník rtěnek. Líčidla na kartonu, 1965.



39) Běla Kolářová: Proměny spirály, kresba světlem, 1968.

osobnosti – jakou je Jiří Kolář – je jistě podnětné, ale i složité, pokud si v její blízkosti máme zachovat svébytnost. Vlastní tvorba je jedním ze způsobů, jak si v takové situaci pomoci. Někdy nutnost nalézt a zformovat vlastní identitu vede i k přesvědčení o potřebě rozchodu, ke kterému se jeden čas (1967) paní Kolářová odhodlala. Tehdejší situaci mezi manžely Kolářovými popisuje v knize „Let, let" Josef Hiršal. Nakonec se ale k manželovi opět vrátila. Na tvorbu obou autorů jistě tyto události měly vliv, viz například koláž Jiřího Koláře *Odchod (Portrét B. Kolářové*, uveřejněný v Revue K 19.

Roku 1968 se Běla Kolářová účastnila na druhém vystoupení skupiny *Křižovatka* nebo také *Nové citlivosti*, jak byla výstava rovněž nazývána. Své práce vystavila společně s asi třiceti dalšími autory ve Výstavní síni Mánes v Praze. V tomto roce se účastnila více domácích výstav: také výstavy Klubu konkretistů v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě, kterou převzal Dům kultury v Ústí nad Labem a výstavy Surrealismus a fotografie v Síni Československého spisovatele v Praze. Zajímavé je vyjádření Běly Kolářové k její vlastní účasti na této posledně jmenované výstavě *Surrealismus a fotografie* – která proběhla předtím (roku 1966) také v Domě pánů z Kunštátu v Brně. Říká, že ji velmi udivilo, když



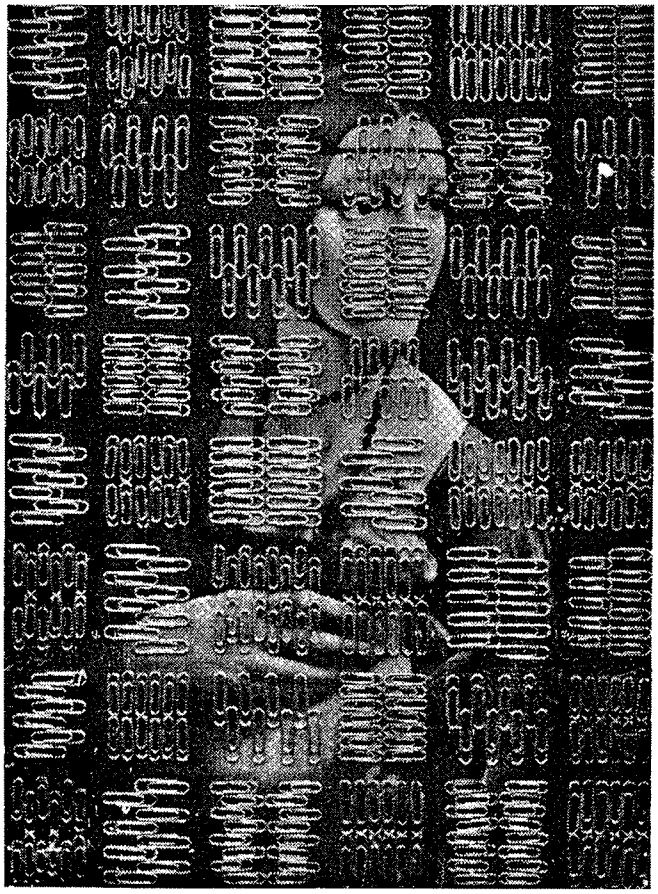
40) Běla Kolářová: Trojúhleníkové variace. Asambláž, 1968.

na výstavu byly vybrány i její fotografie... Na výstavě byly prezentovány práce celkem sedmnácti autorů, byly zde fotografie Jaromíra Funkeho, Václava Chocholy, Karla Kuklíka, Aloise Nožičky, Ladislava Postupy, Viléma Reichmanna, Jiřího Severy a Jindřicha Štyrského. Běla Kolářová ale své práce na rozdíl od mnoha z nich sama neztotožňovala se surrealismem, ačkoli názorově se proti němu nestavěla. Chtěla z něho poznat co nejvíce, postupem času ale měla pocit, že již surrealismu a hlavně surrealistů je trochu moc. A tak ji jen udivilo, když se na této výstavě ocitla i její díla, ale nepovažovala za potřebné svůj postoj vysvětlovat, nechala to tak jednoduše být a určitá názorová odlišnost jí nebránila ani v tom, aby své fotografie pro výstavu poskytla. Jednalo se o Monu Lisu z roku 1964 a Dámu s hermelínem z téhož roku – jinou, než jaká byla reprodukována na zadní straně katalogového listu její samostatné výstavy. Na této fotografii je Dáma s hermelínem pokryta ořechovými skořápkami, její reprodukce se nachází například ve francouzském katalogu vydaném roku 1989 Revue K, str. 97).

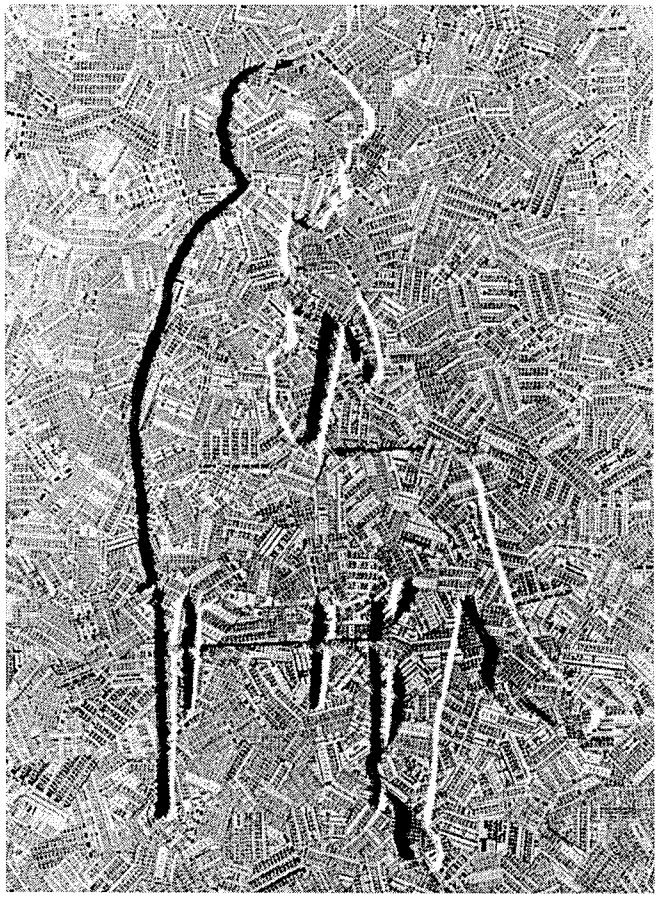
V srpnu 1969 proběhla ve Špálově galerii v Praze výstava *Někde něco*, k níž pronesl úvodní slovo Jiří Padrta. Zde společně vystavovali Jiří Kolář, Běla Kolářová, Jan Ságl a Zorka Ságlová. Běla Kolářová tehdy toužila probádat další možné oblasti tvorby a přešla k dalšímu způsobu projevu – k instalacím, z nichž u několika se dochovala fotografická dokumentace, pořízená Janem Ságlem. K těmto fotografiím paní Běla Kolářová uvádí, že ale neprezentují její práci přesně, protože Jan Ságl tehdy přišel s fotoaparátem bez ohlášení, nečekaně a objekty na fotografiích nebyly ještě zcela přesně v prostoru výstavy umístěny – hlavně u sýrů mělo teprve dojít k jejich přesnému geometrickému seřazení. Instalace byly tehdy u Běly Kolářové zákonitým projevem její touhy experimentovat. Zároveň se tímto způsobem účastnila na tehdejších progresívních trendech výtvarného umění. Částečně jimi navázala na téma, kterému se věnovali v dřívější době s Jiřím Kolářem společně, ale brzy ho opustili ještě nedokončené: šlo o již zmíněná fotografická *Přísloví* z konce padesátých let.

V 60. letech také Běla Kolářová příležitostně publikovala – jednalo se o ilustrační fotografie v časopisech, především literárních.

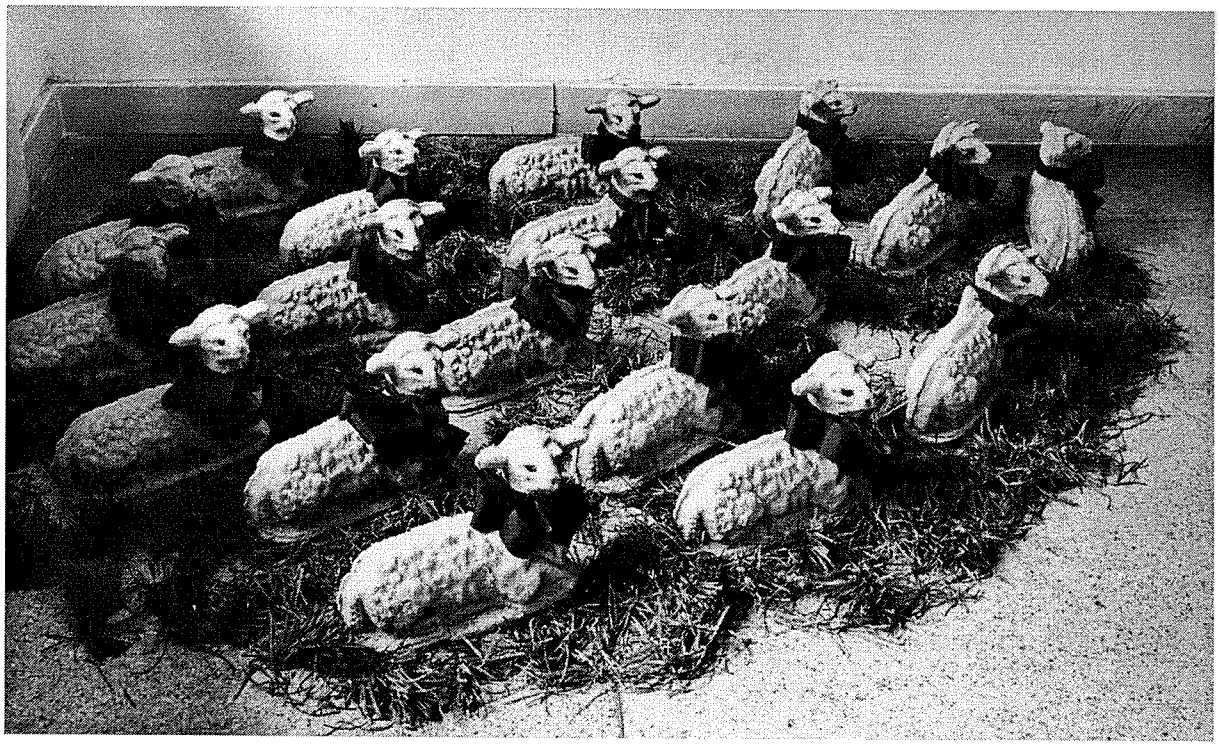
Tvorbě abstraktnějšího charakteru se v té době věnovalo více autorů. Výtvarná fotografie byla tehdy velmi rozšířená a počátkem šedesátých let se diferencovala tematicky, obsahově a hlavně názorově. Současně bylo velmi oblíbené používání zvláštních fotografických technik. Pokud jde o použití umělých negativů, tento postup zvolil také Miloš Koreček a Josef Istler, v obou případech ale šlo o použití jediné techniky v mno-



41) Běla Kolářová: Dáma s hermelínem.



42) Jiří Kolář: Odchod (Portrét B. Kolářové).



43) Běla Kolářová: Instalace. Velikonoční stádo.

ha variacích. Běla Kolářová se na rozdíl od nich s ní nespokojila, ale snažila se vždy maximálně využít možností, které použitá technika poskytovala, a když je vyčerpala, hledala další nové postupy.

Ve své recenzi na druhou samostatnou výstavu fotografií Běly Kolářové, která proběhla až roku 1991 a představila znovu její fotografie z 60. let, Petr Volf uvádí: „Bylo to jako zjevení, když na sklonku 50. let začaly na sebe upozorňovat tři ženy, věnující se volné fotografii. Tři osobnosti s vyhraněným názorem na moderní tvorbu: Eva Fuková, Emila Medková a Běla Kolářová. Shodou okolností měly za muže významné umělce... Prezentované asi tři desítky fotografií vznikaly během pěti let. A klobouk dolů před invencí umělkyně, před tím, kolik rozličných postupů během tohoto krátkého období Běla Kolářová vyzkoušela. I kdyby dokázal někdo cosi podobného nyní, bude se o takovém díle hovořit jako o moderním. Což snad vypovídá za sáhodlouhé komentáře." (Mladá fronta Dnes, 13. 1. 1992.)

Srovnání s Emilou Medkovou se nabízí spíše pro jejich přátelství, pro zaujetí věcí, byť jejich tvorba je tak odlišná. Emile Medkové v roce 1965 vychází ve Státním nakladatelství krásné literatury monografie s průvodním slovem Jana Kříže a současně proběhla také její první pražská výstava v Alšově síni – Galerii mladých Praha. Ale díky předchozím oblastním výstavám je v té době již její dílo hodně známé nejen v kruhu přátel. Názorově vycházela Emila Medková ze surrealismu a i její přístup k fotografické tvorbě byl od Běly Kolářové naprosto odlišný. Fotografickou realitu nikdy nearanžovala, používala čistou fotografickou techniku bez jakýchkoli zásahů do fotografického procesu. Působivosti svých fotografií dosahovala soustředěním se na detail, potlačením prostoru, čelním pohledem.

Evě Fukové vyšla již v roce 1963, na počátku působení uvolňujících se poměrů, v nakladatelství Odeon monografie. Podobně jako Emila Medková měla blízko k surrealismu a za manžela malíře Vladimíra Fuku. Její tvorba se vyvíjela od původního napětí



44) Běla Kolářová: Instalace. – Narůstání srdce. – Sýry.

a poetiky, kouzla nechtěného a náhodně objevených vztahů na pokraji absurdity, přes velkoměstské kontrasty monumentální architektury a chaosu New Yorku... k jakýmsi multiplážím, do monumentálních rozměrů uspořádaným mozaikám složeným z jednotlivých záběrů. Přestože experimentuje na poli koláže, podobně jako Běla Kolářová se ve své tvorbě nezabývá otázkou čistoty fotografických prostředků. Protože již v roce 1967 i s manželem emigrovala, od českého prostředí se poměrně brzy odtrhla.

Když v roce 1967 pořádala Anna Fárová ve Špálově galerii v Praze výstavu pod názvem „7+7", všechny vystavující rozdělila do dvou skupin. Do jedné zařadila reprezentanty, „spontánní fotografie" a do druhé „obrazové či meditativní školy". Fotografie Emily Medkové se ocitly ve druhé kategorii spolu s díly Josefa Sudka, Jiřího Severy, Miroslava Háka, Čestmíra Krátkého, Karla Kuklíka a Stanislava Bence.

Pokud by podobně měla být zařazena i tvorba Běly Kolářové, patrně by se její práce ocitly také v druhé kategorii, přestože její přístup k tvorbě je od ostatních zde vyjmenovaných autorů velmi odlišný.

Mnohé její fotografie probouzejí obraznost, vedou k zahloubání a jsou schopny stát se impulzem k rozjímání nad smyslem věcí, nad nevšedností všedního a přesahu z každodennosti do jedinečnosti... pro někoho snad i surreálna...ačkoli ona sama je udivena,

když jsou její fotografie takto zařazeny. Přitom vytváří takové práce jako *V myšlenkách na Kandinského*...I v takových případech ale uvádí, že reflektuje přímé působení jeho díla, nikoli jeho filosofii a názory.

Na Západě byl tento proud fotografie podobného charakteru nazýván tzv. *subjektivní fotografií.* Subjektivní fotografie se zde stala pojmem vyjadřujícím postoj k tvorbě. Taková fotografie měla obsahovat především osobní tvůrčí názor fotografa bez ohledu na výběr a způsob zpracování námětů. Do tak široce pojímaného okruhu tvorby pak ale patřily jak výtvarně pojaté fotogramy, tak psychologicky hluboce pojaté reportáže. Otto Steinert navštívil v roce 1966 Československo a podílel se na sestavení zahraniční podoby výstavy *Surrealismus a fotografie*, která, jak už je uvedeno výše, proběhla téhož roku nejprve v brněnském kabinetu Jaromíra Funkeho a později v Praze a dočkala se velikého ohlasu v zahraničí. Proto byla v říjnu 1966 převzata do německého Folkwangmusea v Essenu, tehdy jedné z nejdůležitějších výstavních síní v NSR.

Po roce 1969 už bylo bohužel pro Bělu Kolářovou téměř nemožné svou tvorbu v domácím prostředí prezentovat. Stala se na dlouhá léta neznámou a vidět její tvorbu mohli jen umělci z okruhu disentu blízkého prostředí Jiřího Koláře.

5. Od sedmdesátých let do současnosti

Po nadšení Pražského jara a šokující vojenské okupaci přišla dlouhá léta normalizace. Bohatý kulturní život šedesátých let byl po roce 1970 cílevědomě potlačován. Byla rušena sdružení vzniklá v druhé polovině šedesátých let, zastaveno vydávání mnoha kulturních a zájmových časopisů. Umělci měli jen velmi omezené možnosti vystavovat a otevřené skupinové, konfrontační výstavy prakticky ustaly.

Začátek sedmdesátých let přinesl Běle Kolářové navíc i zcela soukromé starosti se zdravotním stavem manžela.

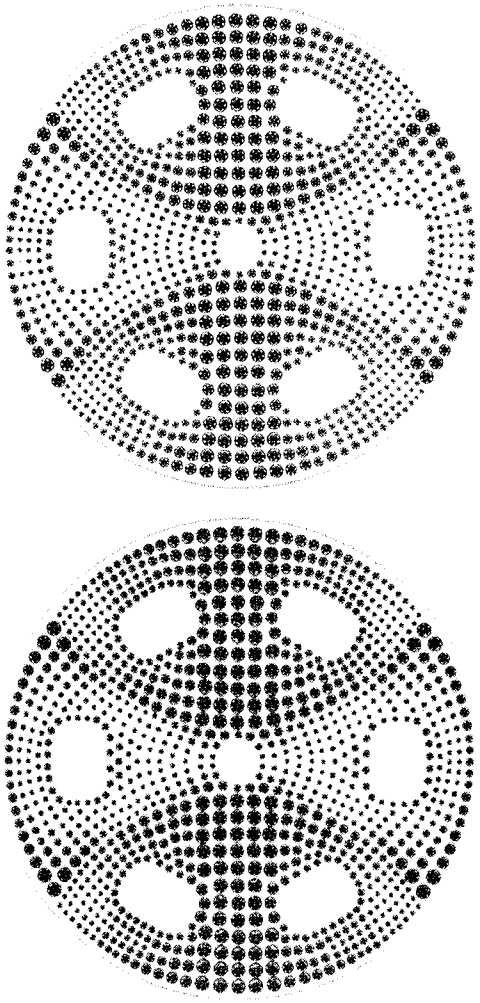
V roce 1970 sklízí ještě Jiří Kolář výsledky let šedesátých, o jeho práce je v zahraničí velký zájem. Přispěla k tomu i politická situace, pohnutými událostmi paradoxně probuzený, spíše krátkodobý, zájem o Československo „díky" událostem srpna 1968. Jiří Kolář proto v této době cestuje na výstavy do Japonska, Kanady, USA. Na cesty se vydával s přáteli. Společně pak málo spali, hodně pracovali a pili, vedli vyčerpávající společenský život. To vše se odrazilo na jeho zdraví. Zároveň ho v této době jistě negativně zasáhlo, že v rámci normalizačních restrikcí byla rozmetána sazba několika jeho knih a zkonfiskována monografie M. Lamače Jiří Kolář. Dostavila se nemoc: 2. listopadu 1970 ho postihla mozková příhoda.

To vše nezůstalo bez vlivu na paní Bělu. Starosti o zdravotní stav manžela, tíha politické situace, při níž muselo být velice obtížné najít čas a soustředění pro vlastní práci. Z jejího vyprávění o dalších událostech soudím, že velké množství, možná většina praktických starostí, vyřizování, zařizování věcí ekonomických a majetkových, ležela a leží na ní. Další starost si tehdy našla sama – koupila chatu v Landšperku, v okrese Ústí nad Orlicí, kam nakonec téměř nejezdili. Spíše totiž, pokud byla ta možnost, cestovali do ciziny, Bulharska a podobně dostupných zemí nebo jezdili na výstavy.

Vlastní práci se proto Běla Kolářová v té době nemohla už věnovat dost intenzivně. Tématy, které ji tehdy zaujaly a které zpracovávala, byly kancelářské sponky, a nově začala pracovat s patentky. Zpočátku sedmdesátých let pochází například její asambláž *Velké spínadlo* (1971), ve kterém využívá postupů op-artu.

V sedmdesátých letech neměla Běla Kolářová možnost v domácích podmínkách vystavovat, jedinou výjimkou se stala výstava v roce 1975 v Minigalerii VÚVL v Brně. Zde vystavovala pouze fotografie, tedy starší práce z šedesátých let. Katalog k výstavě vydán nebyl, patrně z důvodů politických.

V zahraničí se toho roku její fotografie staly součástí výstavy *Internationale visuele*



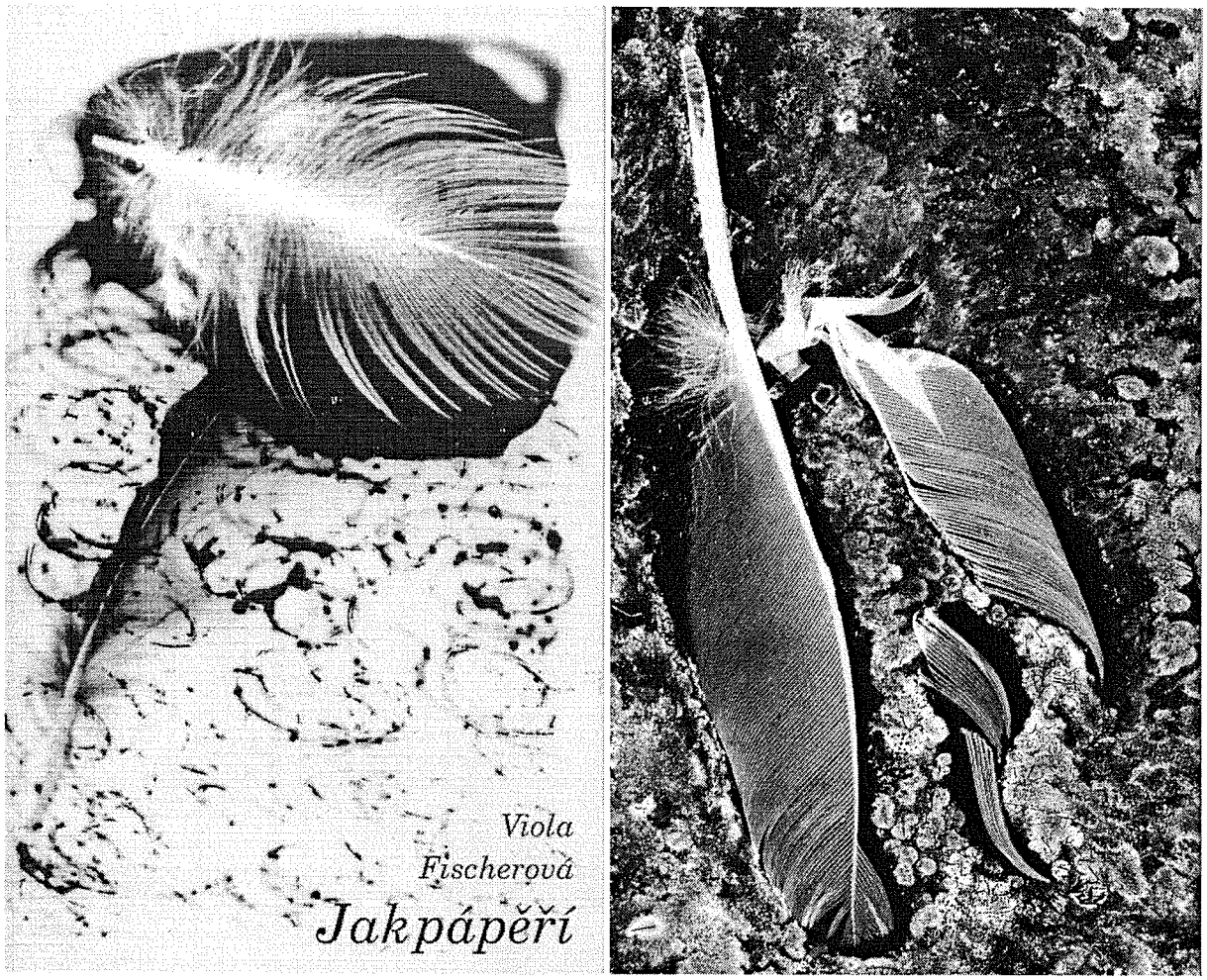
45) Běla Kolářová: Velké spínadlo, 1971.

poesie v Utrechtu, převzaté z Galerie de Doelen, Roterdam a Van Gogh Museum v Amsterodamu. V následujících devíti letech žádná výstava neproběhla.

Roku 1977 se Jiří Kolář připojil k signatářům Charty 77. Státní úřady ve své odvetě Kolářovým znepříjemňovali život mimo jiné pozváním na přezkoušení ze způsobilosti k držení řidičského oprávnění. Jiřímu Kolářovi odebrali řidičský průkaz ze zdravotních důvodů, Běle Kolářové ale také – po několikerém přezkoušení... Později jí řidičský průkaz vrácen byl, Jiřímu Kolářovi však nikoli. Protože v tomto roce Kolářovi dokončovali stavbu rodinného domu v Braníku, odebrání řidičského průkazu Běle Kolářové způsobilo mnoho problémů spojených s časovými ztrátami při dojíždění na stavbu. Přesto byl dům brzy dokončen a ještě v září t. r. se do něho nastěhovali.

Když v roce 1979 obdržel Jiří Kolář – již poněkolikáté – nabídku půlročního stipendia německou akademickou výměnnou službou, tentokrát neodmítl. Běla Kolářová měla nejprve chuť zůstat sama doma, nechat manžela odjet samotného. Nakonec ale odjeli společně. Touha cestovat, poznávat, mít opět otevřené možnosti – to byly důvody, které rozhodly o odjezdu.

Do Západního Berlína odjeli Kolářovi v lednu 1979. Jiří Kolář zde měl půlroční stipendium, nakonec se ale jejich pobyt protáhl. Výjezdní doložku měli původně na půlroční pobyt v tehdejším NSR, požádali ale o její prodloužení a bylo jim vyhověno,

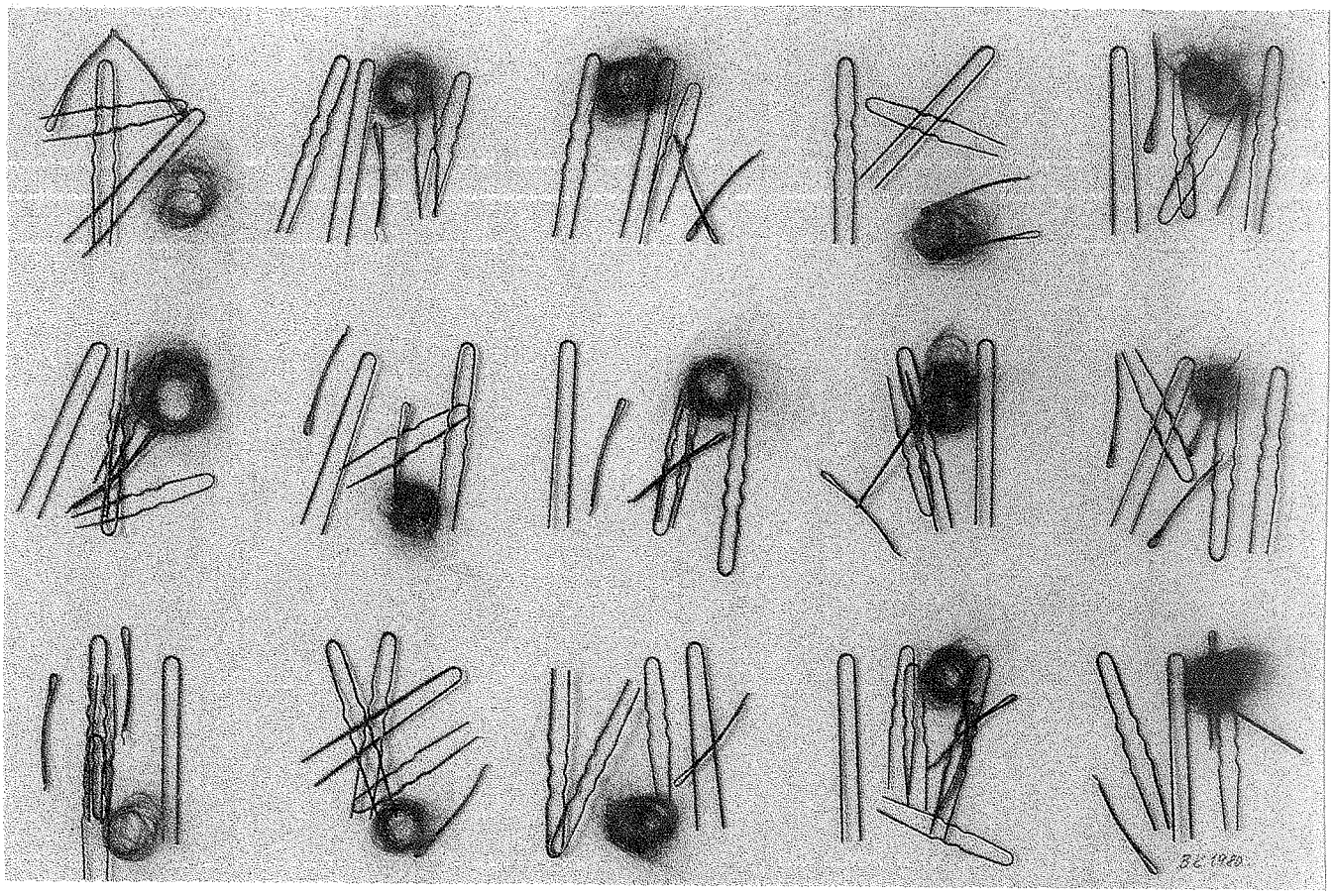


46–47) Běla Kolářová: ilustrace ke knize Jak pápěří.

zároveň dostali povolení i k cestám po dalších evropských zemích. Pobytu v Berlíně využili k častým průzkumům zdejších muzeí a galerií. Běla Kolářová zde opět neměla moc času a vhodných podmínek pro vlastní práci.

Přesto tu začala pracovat novým způsobem s tématem vlasů. Dříve jejich tvar v konfrontaci s jiným obrazem fotografovala. Nyní začala vytvářet koláže a asambláže, jejichž přímou součástí se staly také vlasy. Z této doby pochází asambláž *Smotky hnědých vlasů* (1980). Také začala lepit koláže – z výstřižků ze současných časopisů. Shánět množství drobných předmětů pro vlastní asambláže nebo pracovat v komoře nebylo možné, nebyly k tomu vhodné podmínky.

Z Berlína Kolářovi odcestovali v dubnu 1980. Odjeli do Paříže, kde Jiří Kolář získal ateliér v Centre Pompidou. Měl také pracovat na filmu, k tomu ale nedošlo. V září 1981 končila platnost prodloužené výjezdní doložky. Jiří Kolář se rozhodl i přesto zůstat, protože zde připravoval výstavu, která měla proběhnout až v říjnu 1981. Běla Kolářová se rozjela do Prahy sama, doufala, že se jí podaří získat novou výjezdní doložku i pro manžela. Chtěla pobyt v zahraničí legalizovat. Nebylo jí ale vyhověno a nebylo jí ani dovoleno vrátit se do Paříže. Tři a půl roku čekala na povolení, aby za manželem mohla odjet. Měla starosti se soudy. V nepřítomnosti Jiřího Koláře, proběhl soud, který ho po třech stáních odsoudil na rok a součástí rozsudku bylo i propadnutí jeho majetku státu. Do domu Kolářových začali docházet státní úředníci, aby pořídili soupis majetku.



48) Běla Kolářová: Smotky hnědých vlasů, 1980.

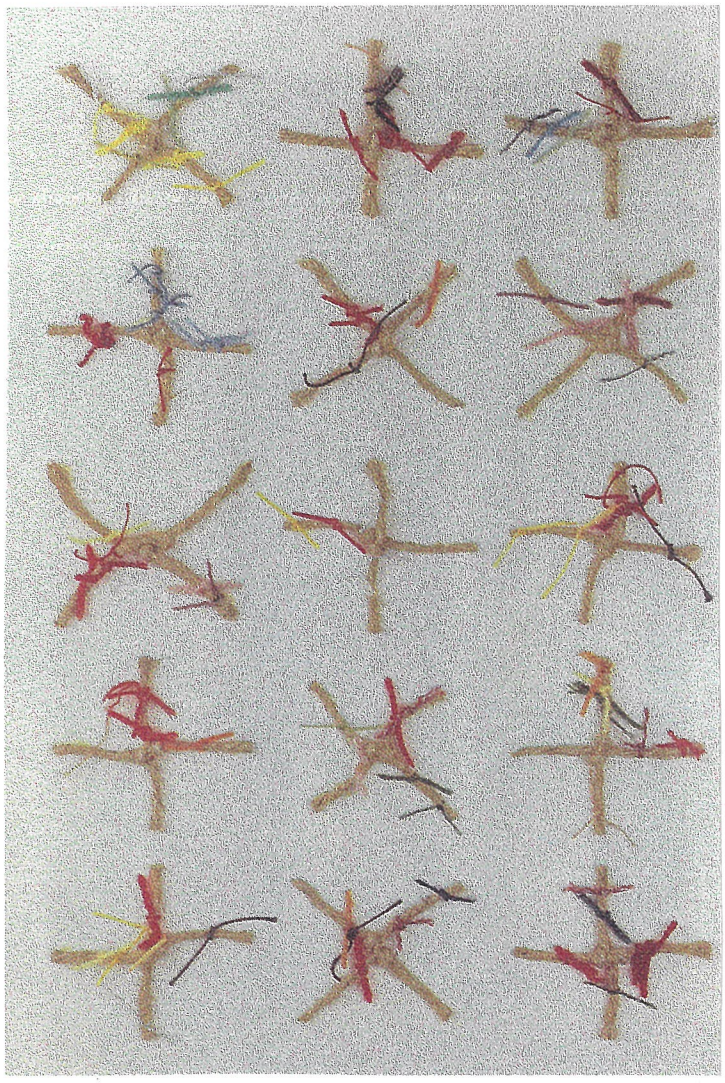
Pokud mezi všemi starostmi a vyřizováním zbyl čas, pracovala Běla Kolářová na asambláží́ch a také si tehdy uspořádala archív.

V rozhovoru s Karlem Hvížďalou a Petrem Volfem pro MF Dnes – Víkend, otištěném 8. února 1992, na otázku zda byla schopná ty tři roky, kdy na manžela čekala, pracovat, fotografovat, odpovídá: „Dělala jsem asambláže, skládané obrazy, a byla to moje spása. Nejdřív jsem ovšem uspořádala fotoarchív, abych mohla všechno vyvézt. A hlavně jsem celou tu dobu myslela na to, že musím být trpělivá, až se ta trpělivost dostala do asambláží. Lepila jsem patentky a malé korálky. Vznikl z toho celý cyklus.

Když konečně mohla přijet za manželem do Paříže, její osobní možnosti k vlastní práci se nezlepšily. První dva až tři roky žili s manželem v malém bytě, poměry byly stísněné, pro fotokomoru zde nebyl prostor. Pracovala nadále alespoň na asambláží́ch, vytvořila například asambláž z provázků *Uzle uzlovaté (1985).*

Ve stejném rozhovoru s Karlem Hvížďalou a Petrem Volfem jako výše k této době Běla Kolářová říká:"Já jsem samozřejmě také pracovala od začátku, ale neměla jsem chuť vystavovat. Nezajímalo mě chodit po galeriích a nabízet se. Teprve když přišel pan Donguy, který zná trochu české poměry, a nabídl mi možnost výstavy, tak jsem ji přijala. To bylo v roce 1989... V Paříži jsem pracovala opět na asambláží́ch z drobných předmětů. Tentokrát jsem zpracovávala žiletky, provázky, spony, pera a vlasy...při tvorbě jsem používala víc líčidla, ale musela jsem si je nechat přivážet z Prahy, protože ta francouzská jsou moc mastná a já potřebuji líčidla, která jsou suchá."

Po přestěhování do prostornějšího bytu si fotokomoru opět zařídila. Tam pracovala například na ilustracích ke knize Violy Fischerové *Jak pápěří.*



49) Běla Kolářová: Uzle uzlovaté, 1985.

Pracovala také na ilustracích ke knížce básní Gregerové *Meandry*. Některé z fotografií pocházejí sice ještě z Prahy, zvětšeniny pro tuto knihu ale vytvořila až v Paříži.

V osmdesátých letech proběhlo několik zahraničních výstav, na nichž byly vystaveny také její práce: V roce 1984 v San Francisku výstava *Aspects of Czechoslovak Photography*, v roce 1985 v Grenoble *Sensibilités contemporaines 1970–1984, 70 artistes tchéaues et slovaques hors Tschécoslovaquie*. Pak roku 1988 v Torontu výstava *Deuiéme exposition annuelle internationale d'art miniature*. A roku 1988 v Londýně Flaxman Galery uspořádala výstavu Spring 68– *Exhibition of Seven Czech Artists*. V tomto roce proběhlo ještě několik dalších výstav v Londýně a Paříži.

Roku 1989 vychází francouzský katalog jejích prací z 50. a 60. let v Revue K. Revue K bylo exilové nakladatelství, které patřilo Jiřímu Kolářovi a v 80. letech umožňovalo prezentaci děl českých autorů, z domova i exilu, která by často jinak neměla možnost uveřejnění. Editorem Revue K byl Roman Kameš, který se na vzniku katalogu paní Běly Kolářové proto výynamně podílel. Roku 1990 pak proběhla v Paříži její retrospektivní výstava. Katalog i výstava shrnují její fotografickou tvorbu z let 1961–1966. Po této výstavě, po jejím shlédnutí, získala pocit, že některá témata zcela nevyčerpala, například derealizace. Chtěla tehdy pokračovat dokud by toto téma zcela vyčerpala, ale byla od



50) Běla Kolářová: Spirála života, 1990.

této práce manželem odvedena směrem k derealizovaným portrétům. Také se chtěla více věnovat fotografickým roláží m. Další možností, jíž se nestihla věnovat více byl fotografický reliéf.

Po roce 1989 se opět pro Bělu Kolářovou otevřela možnost vystavovat i doma. Kurátoři sbírek a výstavní síně velmi rychle reagovali na otevřené výstavní možnosti a snažili se uvést ve známost tvorbu autorů, jejichž díla nebylo možno za předešlého režimu vystavovat.

Fotografie Běly Kolářové se tak staly ještě roku 1989 součástí výstavy *Sto padesát fotografií* v Moravské galerii v Brně (Výstava putovala dále do Galerie výtvarného umění v Hodoníně), v roce 1991 výstavy *Český informel – Strukturální fotografie,* uspořádané roku 1991 v Galerii Václava Špály v Praze, a roku 1992 součástí výstavy *Československá fotografie v exilu* (1939–1989). Výstavu Křižovatky připomněl počin Českého muzea výtvarných umění, ve kterém byla uspořádána výstava *Poezie racionality,* a výstavu *Nové citlivosti* Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích roku 1994.

Mimo tyto společné výstavy proběhla v říjnu – listopadu 1991 také samostatná výstava fotografií Běly Kolářové v Galerii U bílého jednorožce v Klatovech. K výstavě ale tehdy nevznikl katalog, a tak, pokud jde o vystavená díla, jsem odkázána na informace od autorky – byl zde vystaven výběr z prací z 50. a 60. let.

Václav Malina k této výstavě napsal: „Rovněž výstava fotografií Běly Kolářové v přízemí galerie je pro nás velkým objevem. Její fotogramy, rentgenogramy i další experimenty v oblasti černobílé fotografie převážně informelového charakteru jí určily pevné místo ve vývoji naší fotografie šedesátých let, období, kdy se naše umění vyrovnávalo s podněty ze světa. Vystavené fotografie vytvářejí svou kvalitou rovnocenný protějšek početně rozsáhlejší výstavě Kolářově a nabízejí zajímavou možnost kontrontace." (Ateliér, 1991, č. 25, str. 6.) Po letech se tak Běla Kolářová dočkala zasloužené pozornosti, když ohlasy výstavy proběhly na začátku roku 1992 v několika denících a časopisech. Její tvorbu znovu objevuje i výtvarná kritika, v letech 1991–1992 vyšla v tisku řada ohlasů.

Velká samostatná výstava Běly Kolářové, s doprovodným katalogem, ale proběhla až na jaře roku 1997 v Galerii výtvarného umění Litoměřice, a byla převzata také Domem umění města Brna (červenec – srpen) a Východočeskou galerií Pardubice (září – říjen). Do jinak velmi pěkného katalogu se vloudilo několikpár chyb v pojmenování fotografií. Mimo reprodukce vystavených prací katalog obsahuje kratší textový doprovod Josefa Hlaváčka, Jiřího Valocha a v závěru úryvky z textů původních úvodních řečí, recenzí a katalogů k výstavám. Bylo zde možno shlédnout dílo Běly Kolářové od počátečního období s několika ukázkami z 50. let až po asambláže a koláže z let osmdesátých. Jádrem výstavy byla díla však léta šedesátá.

V březnu 1998 proběhla v Galerii U prstenu v Praze autorčina samostatná výstava *Neznámé písmo – fotogramy, derealizace, asambláže 1956–1996*, ve které představila mimo fotografie z let šedesátých také novější práce. Jiří Kolář však v roce 1998 prodělal druhou mozkovou příhodu a tak starosti s likvidací ateliéru a bytu v Paříži ležely na jeho paní – absolvovala několik únavných cest tam a zpět a mnoho balení a zařizování.

Na otázku, jaké má plány a jak by chtěla své dílo dovršit, odpověděla paní Kolářová v rozhovoru s Karlem Hvížďalou a Petrem Volfem v roce 1992: „Ráda bych ze všech svých cyklů udělala knihu." Ve stejném rozhovoru také řekla, že do Prahy se už vracet nechce – přesto po šesti letech přijíždí. Pravděpodobně k rozhodnutí přispělo onemocnění manžela.

Do Čech se Běla Kolářová s manželem vrátila v roce 1999, od začátku bylo mnoho práce. Otevřeli také Galerii Jiřího a Běly Kolářových jako stálou expozici vlastní práce. Starosti a vyřizování kolem ní leží dosud na paní Běle Kolářové. Protože zdravotní stav Jiřího Koláře zůstal setrvale nedobrým, pro starosti a neustálé praktické zařizování nevybyl již po přestěhování do Prahy paní Kolářové na vlastní práci dostatek času a síly. I přesto stále pomýšlí i na vlastní práci, jen pro ni musí vzniknout aspoň minimální prostor a podmínky.

6. Životopisná data

1923 Narozena 24. 3. 1923 v Terezíně.

1928 Rodina se formálně stěhuje z Terezína do Prahy, pobývá ale převážně na Slovensku.

1929 Běla Kolářová začíná docházet do základní školy u babičky v Orlických horách.

1931 Rodiče si Bělu berou k sobě a zůstávají již v Praze.

1933 Stěhování do Újezda nad lesy, kde rodina zakoupila domek. Běla Kolářová začíná navštěvovat dívčí reálné gymnázium.

1934 V únoru umírá otec.

1935 Běla onemocněla tuberkulózou, dlouho se léčí.

1938 Odchází z gymnázia a přestupuje na obchodní akademii.

1941 Ukončuje studium na obchodní akademii a nastupuje do zaměstnání v Knihkupeckém a tiskařském družstvu Mladé proudy.

1943 Knihkupecké a tiskařské družstvo Mladé proudy bylo fašisty zavřeno.

1943 Odchází pracovat do Zlína k Baťovi, aby nemusela na práci do Německa.

1944 Poprvé potkává Jiřího Koláře, který přijel do Zlína sestavovat poválečný ediční program pro v té době zrušené družstvo Mladé proudy.

1945 V lednu se vrací z vybombardovaného Zlína do Prahy. V květnu se vrací do zaměstnání do Knihkupeckého a tiskařského družstva Mladé proudy – nyní přejmenovaného na Družstvo Dílo. Seznamuje se s Jiřím Kolářem.

1949 Sňatek s Jiřím Kolářem.

1952 Manžel je o vánocích zatčen a vzat do vazby, kde strávil následujících devět měsíců.

1953 Nastupuje do zaměstnání v Zemědělských novinách, má možnost používat zdejší fotokomoru.

1956 Onemocní tbc, odchází ze zaměstnání. Začíná se fotografii intenzivně věnovat.

1957 Recidiva onemocnění.

1957 Jiří Kolář kupuje fotoaparát Roleiflex.

1959 Stěhování na Vinohrady, kde si Běla Kolářová zařizuje samostatnou fotokomoru.

1964 Stává se členkou skupiny Křižovatka.

1966 První samostatná výstava. Odchází od Jiřího Koláře, ale zakrátko se rozhodne k němu opět vrátit.

1970 Jiří Kolář je zasažen mozkovou příhodou.

1977 Jiří Kolář podepisuje Chartu 77.

1979 Odjíždí spolu s manželem do Západního Berlína.

1980 Cesta do Paříže.

1981 V září se vrací sama do Prahy.

1985 Odjezd do Paříže.

1989 Velká retrospektivní výstava, práce z 60. let – v Paříži.

1997 Druhá samostatná výstava v Čechách.

1999 Jiří Kolář prodělává druhou mozkovou příhodu.

1999 Návrat do Prahy.

Závěr:

Paní Kolářová zůstává záhadnou i po tolika setkáních a rozhovorech. Sama sobě během této práce neustále vysvětluji, že nesmím podléhat tolik vlastním dojmům a přáním, nesmím paní Kolářové přisuzovat myšlenky a názory, které sama nemá. Vlastní práci popisuje neobyčejně střízlivě, věcně, skromně. Nehovoří o tvůrčím zanícení, o vnitřním sváru, boji s nepřízní okolností, ani se netrápí uznáním či zneuznáním. Omezuje se na střízlivá sdělení o tom, jak chtěla upozornit na opomíjené všední věci a jak jen hledala vhodné způsoby pro jejich poutavé a proto neobvyklé zobrazení.

Přes střízlivou skromnost s jakou o své práci hovoří, její díla jsou kritiky zařazována mezi nejprogresivnější tendence v české výtvarné fotografii šedesátých let. S ulehčením jsem shledala, že i jiní, a na rozdíl ode mě poučení kritikové – kunsthistorici, kladou důraz na její práce z 60. let a shledávají v její tvorbě neobyčejné kouzlo, spontánnost a magično, které vzniklo, aniž by právě o ně jakkoli usilovala.

Jestliže byla ovlivněna prostředím Jiřího Koláře, jeho přátel a jiných umělců, nikdy se nejednalo o pouhé převzetí vnějších forem. Vždy šlo o originální zpracování případných nových podnětů. Podobně tomu i se vzájemným ovlivněním mezí ní a jejím manželem Jiřím Kolářem.

Snažila jsem ve své práci rozkrýt některá její tajemství. Nemohla jsem se nezabývat okolnostmi jejího života, protože souvislost díla a osudů autora mě vždy zajímala, obzvláště u těch autorů, kteří mě upoutali. V katalozích jejích výstav jsem nenacházela základní životopisné údaje, proto jsem se rozhodla je získat. Ačkoli díky lineárnosti časové postoupnosti, pro kterou jsem se nakonec rozhodla, může tento přístup vyznít jako příliš jednoduchý, je tomu tak ale jen dokud si neuvědomíme, jak mnoho zůstává skryto pod povrchem událostí, které je možno popsat. Běla Kolářová nepatří mezi expresivní osobnosti, jež na sebe upozorňují zjevně divokým životem, je spíše introvertní a taková je i její tvorba. Přeji si, aby mohla uskutečnit své plány a abychom se mohli seznámit s dalšími jejími díly, ať již ve formě výstavní nebo knižní.

Samostatné výstavy:

1966 – Galerie na Karlově náměstí, Praha. Asambláže a fotografie.
1975 – Minigalerie VÚVL, Brno. Fotografie.
1990 – Galerie J. et J. Donguy, Jean-Pierre Haik, Paříž. Fotografie.
1991 – Galerie U bílého jednorožce, Klatovy. Fotografie.
1992 – Pražský dům fotografie, Praha. Fotografie 1961–1966.
– Dům umění města Brna a Moravská galerie v Brně v Galerii Staré radnice.
– Fotografie z první poloviny šedesátých let.
1995 – Galerie 60/70, Praha: Běla Kolářová. Malá retrospektiva.
Asambláže (27. 11. 1995–12. 1. 1996).
1997 – Galerie výtvarného umění, Litoměřice (počátek velké putovní retrospektivy).
Dům umění města Brna, Brno.
Východočeská galerie, Pardubice.
1998 – Galerie U Prstenu, Praha (modifikovaná retrospektiva)

Účast na společných výstavách:

1962 – Klub Mánes, Praha. *Nová jména ve fotografii.*
1963 – Österreichische Kolleg, Alpbach. *Europäisches Forum.*
1964 – Špálova galerie, Praha. *Křižovatka.*
1965 – Klub Mánes, Praha. *Současná fotografie.*
Špálova galerie, Praha. *Objekt.*
1966 – Špálova galerie, Praha. *Obraz a písmo.*
Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava. *Obraz a písmo.*
Muzeum Kolín. *Obraz a písmo.*
Dům pánů z Kunštátu, Brno. *Surrealismus a fotografie.*
Převzato: *Museum Folkwang, Essen.*
Národní muzeum, Praha. *Umění písma, poesie písma.*
Arlington-Mill, Gloucestershire. *Arlington-Une.*
U Hybernů, Praha. *Sny a skutečnost – odd. Barva a tvar.*
1967 – Moravské muzeum, Brno. *Umění písma, poesie písma.*
Studio Willmeroth, Augšpurk. *11 Künstler aus der Tschechoslowakei.*
1968 – Síň Čs. spisovatele, Praha. *Surrealismus a fotografie.*
Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava. *Klub konkrétistů.*
Převzato: Dům kultury, Ústí nad Labem.
Výstavní síň Mánes, Praha. *Nová citlivost.*
1969 – Galerie Benedikta Rejta, Louny. *2. výstava přírůstků sbírky.*
Galerie Václava Špály, Praha. *Někde něco.*
U Hybernů, Praha. *II. pražský salon.*
Galerie Weinelt a Kaufhof Passage, Hof. *Maler Dichter – Dichter Maler.*
1975 – 't hoogt (galerie), Utrecht. *Internationale visuele poesie.*
Převzato: Galerie de Doelen, Rotterdam a Van Gogh Museum,Amsterdam.
1984 – Thackrey and Robertson, San Francisco. *Aspects of Czechoslovak Photography.*
1985 – Librairie La Dérive, Grenoble. *Sensibilités contemporaines 1970–1984, 70 artistes tschéaues et slovaques hors Tschécoslovquie.*
1987 – Galerie Del Bello, Toronto. *Deuxiéme exposition annuelle internationale d'art miniature.*
1988 – Flaxman Gallery, Londýn. *Spring 68' – Exhibition of Seven Czech Artists.*
Librairie La Lune et les Feux, Paříž. *Autour de la Revue K.*
Flaxman Gallery, Londýn. *Summer Show.*
Flaxman Gallery, Londýn. *Homage to the Square – Josef Albers and 99 Invited Artists.*

Galerie l'Usine, Paříž. *45 artistes tchéques exposent á Paris au Bénéfice du Forum civique.*

1989 – Moravská galerie v Brně. Brno. *Stopadesát fotografií.*
Převzato: Galerie výtvarného umění v Hodoníně, Hodonín.

1990 – Schweizerische Stiftung für die Photographie – Kunsthaus, Curych.
Anwesenheit bei Abwesenheit – Fotogramme und die Kunst des 20. Jahrhunderts.

1991 – Galerie Václava Špály, Praha. *Český informel – Strukturální fotografie, okruh bratislavských konfrontací a autoři mimo hlavní proud.*

1992 – Asociace fotografů, Unie výtvarných umělců, Český fond výtvarných umění, Ministerstvo kultury ČR ve Výstavní síni Mánes, Praha. *Československá fotografie v exilu (1939–1989).*
Jazzová sekce – Artforum v Nové síni, Praha. *Minisalon.*

1993 – České muzeum výtvarných umění, Praha, Poezie racionality

1994 – Galerie Le Pont Neuf, Paříž, Quatorze artistes autour de la Revue K
Galerie Schüppenhauer, Kolín nad Rýnem, Kunst und Ansstellungshalle der BRD, Bonn, Europa – Europa – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel – und Osteuropa
Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice, Nová citlivost
Převzato: Východočeská galerie Pardubice

1995 – Převzato: Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava
Převzato: Moravská galerie, Brno
Převzato: Muzeum umění, Olomouc
Galerie Donguy, Paříž
Galerie Mánes, Praha, Umělecká beseda v Mánesu
Převzato: Rabasova galerie, Rakovník

1996 – Galerie J & J Donguy, Paříž, 57, rue de la Roquette

1999 – Galerie Jiřího a Běly Kolářových, Praha, otevření stálé expozice děl obou autorů.

2001 – Moravská galerie v Brně. *Fotografie jako umění v Československu let 1959–1968...*

Zastoupení ve veřejných sbírkách:

Národní galerie, Praha
Galerie B. Rejta, Louny
Moravská galerie, Brno
Muzeum skla a bižuterie, Jablonec nad Nisou
Fonds National d'Art Contemporain, Paris
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
Musée d'Elysée, Lausanne
Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha
Galerie U bílého jednorožce, Klatovy
Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice
Východočeská galerie Pardubice

Použitá literatura:

Časopisecké články:

Atlová, Blanka: Skupina 42. Ateliér, 1997, č. 7, 3. 4. 1997, str. 4.

Dvořák, Karel: Abstraktní fotografie?, Československá fotografie, Praha, 1963.

Dvořáková, Nina: Léta s asambláž emi, Rovnost, 8. 7. 1997, roč. 7, č. 157, str. 11.

Hlaváček, Josef: Běla Kolářová. Praha, Galerie 60/70, 27. 11. 1995–12. 1. 1996, úvodní slovo z vernisáže, Ateliér, Praha 4. 1. 1996, roč. 10, č. 1, str. 5.

Hlaváček, Josef: Bilance Běly Kolářové, Ateliér, Praha 1997, roč. 11, č. 5, str. 4.

Hlaváček, Luboš: Řeč věcí. Recenze na výstavu Běly Kolářové v galerii na Karlově náměstí. Mladá fronta, Rubrika Výtvarnictví, 26. 11. 1966, č. 6744, str. 5.

Hůla, Jiří: Běla Kolářová. Denní telegraf, 22. 7. 1997, str. 13, rubrika Portrét z vernisáže.

Hvížďala, Karel; Volf, Petr: Výzkum o věcech, rozhovor s Bělou a Jiřím Kolářovými. Mladá fronta Dnes – příloha Víkend, 8. 2. 1992, roč. 3, č. 33, str. 2–3.

Jirousová, Věra: Koláže a asambláže. Jiří a Běla Kolářovi opět v Praze. Lidové noviny, 11. 12. 1995, roč. 8, č. 289, str. 9.

Kirschner, Zdeněk: Fotografie Běly Kolářové. Literární noviny, č. 5, 9. 2. 1992, str. 7.

Koreček, Ivan: Opožděný objev. Výstava Běly Kolářové v Pražském domě fotografie. Práce, 24. 1. 1992, str. 5.

Machalický, Jiří: Ještě neofotografovaný svět, Lidové noviny, Praha 26. 11. 1994, roč. 7, č. 278, str. III.

Machalický, Jiří: Neznámé písmo – fotogramy, derealizace, asambláže, Ateliér, Praha 1998, roč. 11,č. 8, str. 4.

Machalický, Jiří: Svět koláže, časopis Antique, 1999, roč. 6, č. 3, str. 38–39.

Malina, Václav: Běla a Jiří Kolářovi společně, Ateliér, Praha 1991, č. 25, str. 6.

Martínek, Lubomír: Nad fotografiemi Běly Kolářové. Proměny, čtvrtletník Československé společnosti pro vědy a umění – exilový časopis, 27. 1. 1990, str. 57–63, Flushing, USA.

Matušková, Anna: Výtvarník Jiří Kolář se dočkal vlastní galerie, Lidové noviny, 18. 6. 1999, roč. 12, č. 141, kulturní příloha, str. 21.

Moucha, Josef: Obnovené premiéry. Český deník, roč. II, č. 10, 13. 1. 1992, str. 5.

Mrázová, Helena: Běla Kolářová se vzdala „normální" fotografie, Mladá fronta Dnes, 30. 8. 1999, kulturní příloha, str. 3.

Novák, Luděk: K fenomenologii objektu, Výtvarné umění, roč. XIII, Praha 1965, č. 21.

Oujezdský, Karel: Rozhovor s Bělou Kolářovou. Ateliér, Praha 4. 1. 1996, roč. 9, č. 1, str. 5.

Petrová, Eva: Stále přitažliví malíři Skupiny 42. Antique, Praha, roč. 7, 2000, str. 38–39.

Šimon, Patrik: Z vernisážníku Patrika Šimona, Tvar, 2. 4. 1998, roč. 9, č. 7, str. 15.
Sedláková, Lenka: Mým životním krédem je spravedlnost. O tvorbě a úzkosti s fotografkou Bělou Kolářovou. Telegraf, 1. 2. 1992, str. 5.
Volf, Petr: Stále moderní fotografie Běly Kolářové. Mladá fronta Dnes, roč. III, č. 10, 13. 1. 1992, str. 6.

(lin): Torst a Revue K: monografie Běly Kolářové. Lidové noviny, 4. 1. 1994, roč. 7, č. 2, str. 12.
(pa): Běla Kolářová vystavuje. Díla i ze skořápek. Deník Litoměřicka, 8. 3. 1997, roč. 5, č. 57, str. 1 a 5.
(pa): Dvě patra galerie v objetí výjimečných děl Běly Kolářové. Deník Litoměřicka, 10. 3. 1997, roč. 5, č. 58, str. 7.
(ros): Na pokraji okraje. Výtvarné fotografie Běly Kolářové. Lidové noviny, 21. 1. 1992, roč. V, č. 17, str. 12.
(šh): Výtvarná fotografie. Mladá fronta, roč. 1965, 2. 3. 1965, str. 4.
(vr): Recenze/Výstavy/Kritiky. Magazín fotografie, č. 8, 1996.
(zk): Z našeho výtvarného života. Recenze výstavy Běly Kolářové v Galerii na Karlově náměstí. Lidová demokracie, roč. XXI, č. 318, Praha 18. 11. 1966.

Zahraniční časopisecké články:

Bohm-Duchen, Monica: Spring 68', Art Monthly, červen 1988, Londýn.
Czartoryska, Urszula: Zdjecia Beli Kolárovej z Pragi. Fotografia, Varšava 1966, roč. XIV., č. 7, str. 152–155.
Kontová, Helena: Intervista con Bela Kolarova – Interwiew with Bela Kolarova. Flash Art, Milano 1978.
Luxová, Viera: Běla Kolářová, výstava v brněnskej Starej radnici. Profil súčasného výtvarného umenia, Bratislava, 10. 2. 1992, č. 10, str. 17.
Martínek Lubomír: A propos des photographies de Bela Kolarova, Opus international, č. 122, listopad – prosinec 1990, Paříž.
N. N.: Výstavka v Londone, Ruskaja mysl, č. 3730, 24. června 1988.
Pirotta, Marina: Flaxman Gallery: Spring 68'; Seven Czech Artists – The Flaxman Gallery, Art Review, 20. 5. 1988, č. 10, Londýn.
Restany, Pierre: De Varsovie, Zilina, Prague avec amour, Domus, Milano 1973, č. 518.

Katalogy:

Dufek, Antonín: Běla Kolářová – fotografie. V katalogu výstavy v PDF, Praha, 1992.
Dufek, Antonín: Fotografie jako umění v Československu let 1959–1968.
Dufek, Antonín: Z historie české fotografie
Felix, Zdeněk: Písmo, slova, znaky, obrazy. Katalog k výstavě Obraz a písmo, Kolín, 1966.
Felix, Zdeněk a kol.: Křižovatka a Hosté. Katalog výstavy. 1994.
Hlaváček, Josef; Valoch, Jiří; Kumstátová, Jiřina: Běla Kolářová. Východočeská galerie Pardubice, 1997.
Kolářová, Běla: Photographies 1956–1964. Editions Revue K, Paříž, 1989. Monografie.
Kolářová, Běla: Objekty a asambláže. Monografie – katalog výstavy. Torst ve spolupráci s Editions Revue K, 1993.
Padrta, Jiří: Křižovatka. Katalog k výstavě skupiny Křižovatka, Praha, 1964.
Padrta, Jiří: Svět obrazu a písma. Katalog k výstavě Obraz a písmo, Praha, 1966.

Padrta Jiří: Někde něco. Strojopisný text katalogu k výstavě stejného jména ve Špálově galerii, Praha, 1969.
Petrová, Eva: Objekt. Katalog k výstavě Objekt, Praha, 1965.
Sekera, Jan.: 2. Výstava přírůstků sbírky. Katalog k výstavě stejného jména, Louny, 1969.
Sekera, Jan: Poesie racionality – konstruktivní tendence v českém výtvarném umění. Katalog výstavy, str. 51, Praha, 1993.
Šimon, Patrik: Běla Kolářová. Neznámé písmo, fotogramy, derealizace, asambláže, 1956–1996. Eminent, 1998.
Vachtová, Ludmila: Běla Kolářová, katalog k samostatné výstavě v Galerii na Karlově náměstí, Praha, 1966.
Valoch, Jiří: text v katalogu výstavy Běly Kolářové v Galerii Stará radnice, Brno, 1992.
Valoch, Jiří: text v katalogu výstavy Moravské galerie Brno „Vilém Reichmann. Grafogramy a kresby." Listopad 1990.
Images Inventées: La photographie créative belge dans les années 50

Knihy s uveřejněnými fotografiemi Běly Kolářové:

Donguy, Jacques: Situation tcheque, v knize Une génération 1960–1975. Nakladatelství Henri Veyrier, Paříž, 1985.
Fárová, Anna: Současná fotografie v Československu. Nakladatelství Obelisk, Praha 1972. Celý náklad zkonfiskován.
Kultermann, Udo: Neue Formen des Bildes, Tübingen, 1969.
Neusüss, M. Floris: Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Du Mont Buchverlag, Köln, 1990.
Roberts-Jones, Philippe et Francoise: Pierre Bruegel L'ancien", Flammarion, Paris 1997.
Reeve, Catharine, Sward, Marilyn: The New Photography. Prentice Hall Inc., Engelwood Cliffs, New Jersey 1984.
Witz, Erich: Unsere Zeichnerin ist diesmal Běla Kolářová, Im Herzen Europas Tschekoslowakische Monatschritt, březen 1970, Praha.

Obálky a reprodukce v knihách a uměleckých Časopisech:

Československá fotografie, roč. XIV, Praha 1963, č. 12.
Výtvarná práce, roč. XII, Praha 1964, č. 7.
Literární noviny, roč. XIV, Praha 1965, č. 4.
Host do domu, Brno 1965, č. 2.
Výtvarná práce, roč. XIII, Praha 1965, č. 1.
Fotografia , Varšava 1966, roč. XIII, č. 1.
Výtvarná práce, Praha 1996, roč. XIV, č. 3.
Universum. Německá verze, anglická verze, Praha 1967, roč. II, č. 3.
Im Herzen Europas, Německá verze, März, Praha 1970.
Neue Texte, Linz 1970, č. 4.
Grögerová Bohumila: Zivilisationschemate. Verlag für Literatur Claus Henneberg. Hof–Saale 1970.
Grögerová Bohumila: Meandry, TORST, Praha 1996.
Warmuth C.: Běla Kolářová, quatre estampes en relief: Editions Bockowski, Kassel 1970.
Rook de G. J.: Anthologie visuelle poezie – vizul poetry anthology. ,t hoogt, Utrecht 1975.
Revue K, revue trimestrielle, Paris duben 1983, č. 11; červen 1984, č. 15; září 1984, č. 16; červen 1985, č. 19; červen 1986, č. 23.

Vrh kostek, česká experimentální poezie, TORST, Praha 1993.
Fischerová Viola: Jak pápěří, Artforum, Jazzová sekce, Arkýř, Praha 1995. (ilustrace)

Další použitá literatura a zdroje informací:

Bělina, Pavel a kol.: Dějiny zemí Koruny České II., Paseka, 1993.
Birgus, Vladimír: Jaroslav Rössler. Torst, 2001.
Dufek, Antonín: černobílá fotografie. Odeon, 1987.
Dufek, Antonín: Vilém Reichmann. FotoMida, 1994.
Hák, Miroslav: Očima svět kolem nás, československé filmové nakladatelství, 1947.
Hlaváček, Josef; Karfík, Vladimír; Rous Jan; Machalický Jiří: Příběhy Jiřího Koláře. Národní Galerie Praha 1999.
Chalupecký, Jindřich: Nové umění v Čechách. H&H, Praha 1994.
Kuklík, Pavel: Česká nefigurativní fotografie 60. let. Diplomová práce katedry fotografie FAMU, 1990.
Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, 1986.
Neumann, Jaromír: Pieter Bruegel. Státní nakladatelstí krásné literatury a umění Praha, 1965.
Ray, Man: Vlastní portrét. Odeon, 1968.

Příběhy obrazů a soch, dokumentární film. Scénář a režie Aleš Kisila. Česká televize 2000.
http://www.sca–art.cz/artists/list/382.htm

Seznam vyobrazení:

K první kapitole:

1) Jaromír Funke: Fotogram. Bez názvu, 1926. Převzato z publikace Neusüss, M. Floris: Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Du Mont Buchverlag, Köln, 1990.
2) Jaroslav Rössler: Paris, 1931. Převzato z monografie. Vladimír Birgus: Jaroslav Rössler.
3) Josef Istler: Fokalk. Bez názvu, 1944. Převzato z publikace Neusüss, M. Floris: Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Du Mont Buchverlag, Köln, 1990.
4) Jindřich Štyrský: Na jehlách těchto dní, 1935. Převzato z publikace „150 let fotografie", Videopress, 1989.
5) Miroslav Hák: V noci, struktáž, 1936. Převzato z publikace „Očima", Československé filmové nakladatelství, 1947.
6) Vilém Reichmann: Ecce Homo, 1947. Převzato z monografie Viléma Reichmanna, vydané nakladatelstvím. FOTIMIDA, 1994.
7) Miloš Koreček: Z cyklu Totemy, 1947, fokalk. Převzato z monografie „Phantomasia", vydané nakladatelstvím Primus, Berlín, 1989.

K druhé kapitole:

8) Běla Helclová, se srnou, kterou dostala darem od otce. Archiv Běly Kolářové.
9) Helclovi s Bělou a Jiřím v lázních. Archiv Běly Kolářové.
10) Běla Hleclová v době Protektorátu Čech a Moravy. Archiv Běly Kolářové.
11) Eva Fuková: Portrét Běly Kolářové z konce 50. let. Archiv Běly Kolářové.

K třetí kapitole:

12) Jiří Kolář ve Vrchovanech na chatě Jiřího Weila, koncem 50. let. Archiv Běly Kolářové.
13) Běla Kolářová ve Vrchovanech na chatě Jiřího Weila, koncem 50. let. Archiv Běly Kolářové.
14) Běla Kolářová: Polské děti na lodi a Anita Hiršalová, 1956. Archiv Běly Kolářové.
15) Běla Kolářová: Z cyklu Dětské hry – Alenka šla do kuchyně, 1956. Archiv Běly Kolářové.
16) Běla Kolářová: Z cyklu Dětské hry – Houpačka, 1956. Archiv Běly Kolářové.
17) Běla Kolářová: Z cyklu Dětské hry – Klouzačka, 1956. Archiv Běly Kolářové.
18) Běla Kolářová: Z cyklu Dětské hry – Na stráni, 1956. Archiv Běly Kolářové.
19) Běla Kolářová: Zižkov, 1956. Archiv Běly Kolářové.

Ke čtvrté kapitole:

20) Běla Kolářová: Vegetáž. Slupkla z brambor, 1961. Převzato z katalogu Revue K.
21) Běla Kolářová: Stopy. Štětiny, 1961. Převzato z katalogu Revue K.

22) Běla Kolářová: Stopy. Štětiny. Barevná reprodukce umělého negativu, 1961. Archiv Běly Kolářové.
23) Běla Kolářová: Umělý negativ. Čtverce, 1961. Převzato z katalogu Revue K.
24) Běla Kolářová: Umělý negativ. Znaky, neznámé písmo, 1961. Převzato z katalogu Revue K.
25) Běla Kolářová: Černé zápalky. Fotografie z původního umělého negativu a současná, 1961. Převzato z katalogu Revue K a z archivu Běly Kolářové.
26) Běla Kolářová: Lepidlo celofán. V myšlenkách na Kandinského, 1961.Černobílá zvětšenina a reprodukce původního umělého negativu. Převzato z katalogu Revue K a archivu Běly Kolářové.
27) Běla Kolářová: Dripping II, 1961. Černobílá zvětšenina a reprodukce původního umělého negativu. Převzato z katalogu Revue K a archivu Běly Kolářové.
28) Běla Kolářová: Fotogram. Kontrapunkt, 1962. Převzato z katalogu Revue K.
29) Běla Kolářová: Roentgenogram kruhu, 1963. Převzato z katalogu k výstavě Běly Kolářové v Galerii U bílého jednorožce, Klatovy, 1991.
30) Běla Kolářová: Objektivní fotografie. Kaligrafická kresba Jiří Kolář. Převzato z katalogu Revue K. 1962.
31) Běla Kolářová: Derealizace. New York, 1964. Převzato z katalogu Revue K.
32) Běla Kolářová: Derealizovaný portrét. R. Wiener, 1964. Převzato z katalogu Revue K.
33) Běla Kolářová: Derealizovaný portrét. E. Ionesco, 1964. Převzato z katalogu Revue K.
34) Běla Kolářová: Derealizovaný portrét. S. Beckett, 1964. Převzato z Revue K11.
35) Jiří Kolář: S. Beckett. Převzato z katalogu Příběhy Jiřího Koláře, vydaného NG Praha v roce 1999 ke stejnojmenné výstavě.
36) Běla Kolářová: Bílé vlasy I, 1964. Převzato z francouzského katalogu Revue K.
37) Běla Kolářová: Vzorník pro Kleopatru. Asambláž. 1964. Převzato z katalogu – Hlaváček, Josef; Valoch, Jiří; Kumstátová, Jiřina: Běla Kolářová. Východočeská galerie Pardubice, 1997.
38) Běla Kolářová: Vzorník rtěnek. Líčidla na kartonu, 1965. Převzato z katalogu – Hlaváček, Josef; Valoch, Jiří; Kumstátová, Jiřina: Běla Kolářová. Východočeská galerie Pardubice, 1997.
39) Běla Kolářová: Proměny spirály, kresba světlem, 1968. Převzato z katalogu – Hlaváček, Josef; Valoch, Jiří; Kumstátová, Jiřina: Běla Kolářová. Východočeská galerie Pardubice, 1997.
40) Běla Kolářová: Trojúhleníkové variace. Asambláž, 1968. Převzato z katalogu – Hlaváček, Josef; Valoch, Jiří; Kumstátová, Jiřina: Běla Kolářová. Východočeská galerie Pardubice, 1997.
41) Běla Kolářová: Dáma s hermelínem: Převzato ze zadní strany katalogového listu výstavy Běly Kolářové na Karlově náměstí v Praze roku 1966. Původní fotografie se ztratila.
42) Jiří Kolář: Odchod (Portrét B. Kolářové). Převzato z Revue K19.
43) Běla Kolářová: Instalace. Velikonoční stádo. Fotodokumentace z archivu autorky. 1968.
44) Běla Kolářová: Instalace. – Narůstání srdce. – Sýry. Fotodokumentace z archivu autorky. 1968.

K páté kapitole:

45) Běla Kolářová: Velké spínadlo, 1971. Převzato z katalogu – Hlaváček, Josef; Valoch, Jiří; Kumstátová, Jiřina: Běla Kolářová. Východočeská galerie Pardubice, 1997.

46) Běla Kolářová: ilustrace. Převzato z knihy Violy Fischerové Viola: Jak pápěří, Artforum, Jazzová sekce, Arkýř, Praha 1995.
47) Běla Kolářová: ilustrace. Převzato z knihy Violy Fischerové Viola: Jak pápěří, Artforum, Jazzová sekce, Arkýř, Praha 1995.
48) Běla Kolářová: Smotky hnědých vlasů, 1980. Převzato z katalogu Objekty a asambláže, vydaného nakladatelstvím Torst ve spolupráci s Editions Revue K, 1993.
49) Běla Kolářová: Uzle uzlovaté, 1985. Převzato z katalogu Patrika Šimona: Běla Kolářová. Neznámé písmo, fotogramy, derealizace, asambláže, 1956–1996. Eminent, 1998.
50) Běla Kolářová: Spirála života, 1990. Převzato z katalogu Patrika Šimona: Běla Kolářová. Neznámé písmo, fotogramy, derealizace, asambláže, 1956–1996. Eminent, 1998.