

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor fotografie

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Bezkamerová fotografie Běly Kolářové
a česká výtvarná scéna počátku 60. let

Vedoucí práce: Mgr. Josef Ledvina

Přidělovaný akademický titul: MgA.

15. 6. 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. 6. 2018

podpis:

Abstrakt

Úvodní část práce přináší stručné shrnutí historické geneze bezkamerové fotografie v kontextu obecných dějin fotografie. V souladu s koncepcí G. Batchena práce zdůrazňuje autonomii tohoto technologického a vyjadřovacího postupu a kvalitativní souměřitelnost s postupy a projevy klasické kamerové fotografie. Tato „historie fotogramu“ vrcholí v rozvoji avantgardních fotografických experimentací, zejména v systematickém rozpracování Man Rayových „rayogramů“. Vůči avantgardnímu konceptu (dadaismus, Bauhaus, prvky grafického konstruktivismu) se vymezuje pojetí Běly Kolářové z počátku 60. let 20. století, jež tvoří vlastní téma práce. Specifické postupy a konkrétní výsledky její tvorby („umělé negativy“, „rentgenogramy kruhu“, „kresby světlem“) jsou sledovány v kontextu tvůrčích experimentací české umělecké scény té doby: vizuální poezie, koláže J. Koláře, český informel, neokonstruktivismus a geometrická abstrakce, skupiny Konfrontace a Křížovatka. Originalita přínosu Běly Kolářové je reflektována skrze analýzu interpretačních prací české kunsthistorie (J. Hlaváček, J. Valoch, K. Císař, J. Padrta aj.). Práce zdůrazňuje, čím se její tvorba fotogramů konvenčním klasifikacím vymyká a v čem konkrétně se vztahuje k neodvozeným tvůrčím zdrojům a konceptualizacím (M. Duchamp, R. Caillois, surrealismus, W. Benjamin). Z těchto komparativních aspektů vyplývají závěry zobecňující přínos a význam bezkamerové fotografie Běly Kolářové jako legitimní části dějin českého výtvarného umění 2. poloviny 20. století.

Klíčová slova

experiment, fotogram (bezkamerová fotografie), intuice, struktura, geometrická abstrakce, subjektivita

Abstract

The first part presents a brief summary of the historical genesis of cameraless photography in the context of the general history of photography. In line with G. Batchen's concept, the work emphasizes the autonomy of this technological and expressive process and qualitative comparability with the procedures and manifestations of classic camera photography. This "photographic history" culminates in the development of avant-garde photographic experiments, especially in the systematic development of Man Ray's "rayograms." Against the avant-garde concept (dadaism, Bauhaus, elements of graphic constructivism) is defined the concept of Běla Kolářová from the beginning of the sixties of the 20th century, which forms the very theme of the work. Specific procedures and concrete results of Běla Kolářová's work ("artificial negatives", "X-rays of the circle", "light drawings") are observed in the context of the creative experiments of the Czech art scene of the time: visual poetry, J. Kolář's collages, Czech informel, neoconstructivism and geometric abstraction, „Confrontation“ and „Crossroad“ groups, etc. The originality of Kolářová's contribution is reflected through the analysis of the interpretation works of the Czech kunsthistorians (J. Hlaváček, J. Valoch, K. Císař, J. Padrta and others). It is emphasized in what Kolářová's creation of photograms exceeds conventional classifications, and what specifically refers to non-derived creative resources and conceptualizations (M. Duchamp, R. Caillois, surrealism, W. Benjamin). From these comparative aspects, the conclusions are generalizing the contribution and importance of the cameraless photography of Běla Kolářová as a legitimate part of the history of Czech visual art of the second half of the 20th century.

Keywords

experiment, photogram (cameraless photography), intuition, structure, geometric abstraction, subjectivity

Obsah

1.	Úvod.....	8
2.	Zrození fotogramu – pionýrské období	
2.1.	Vymezení pojmu.....	9
2.2.	Historický vývoj (schulzegrafie, heliografie, kalotypie, kyanotypie) a jeho teoretické uchopení.....	9
3.	Fotogram a avantgarda – dadaismus, surrealismus a Man Ray	
3.1	Dadaismus.....	16
3.1.1.	Ready-mades (Marcel Duchamp), schadografie (Christian Schad).....	17
3.1.2.	Rayogramy (Man Ray), surrealismus.....	20
4.	Bezkamerová fotografie Běly Kolářové	
4.1.	Fotografické začátky.....	24
4.2.	„Celý svět je ofotografován“.....	26
4.3.	Exkurs: <i>Family of Man</i>	27
4.4.	Man Ray – inspirace a rozdíly.....	29

4.5. „Optické nevědomí“ Waltera Benjamina a intuice Běly Kolářové.....	32
4.6. Umělý negativ – zrod, korespondence, interpretace.....	35
4.6.1. Běla Kolářová a český informel (Josef Hlaváček).....	36
4.6.2. Vítězství výtvarné autonomie (Jiří Valoch).....	41
4.6.3. Abeceda věcí (Karel Císař).....	42
4.7. Rentgenogramy kruhu – kresba světlem (1962–1963).....	50
5. Přijetí, prezentace, kontext	
5.1. Fotografická tvorba Běly Kolářové po roce 1963.....	54
5. 2. Prezentace, kontext (60. léta).....	56
6. Závěr.....	60
Obrazová příloha.....	64
Seznam použité bibliografie.....	78

1. Úvod

Běla Kolářová se věnovala tvorbě fotogramů – bezkamerové fotografii – zejména v letech 1961–1963. Neměla formální výtvarné ani fotografické vzdělání a pracovala v ústraní, dá se říci na okraji postupně mohutnící vlny výtvarné experimentace rozvíjející se v tehdejší Československu zprvu neoficiálně a posléze v rámci činnosti oficiálních výtvarných snah. Přestože zpočátku byla její tvorba v širším prostředí československé výtvarné scény téměř neznámá, dokonce lze říci, že byla kunsthistorickým mainstreamem přehlížena, vytvořila tato autorka dílo mimořádně originální a působivé.

Začala se prosazovat ve stínu svého mnohem úspěšnějšího a známějšího manžela Jiřího Koláře až koncem 60. let 20. století. To už se ovšem bezkamerové fotografii věnovala jen příležitostně – soustředila se na tvorbu koláží a asambláží. Její iniciační pojetí fotogramů bylo objeveno a plně doceněno až po návratu z pařížského exilu po roce 1989. Proběhla řada výstav, vznikaly teoretické studie, které vřazovaly její práci do kontextu českého i světového umění. Mnohdy bylo její dílo označováno za anticipační, neboť předjímalo některé trendy světového abstraktního umění.

Tento aspekt tvorby na první pohled nenápadné a skromné autorky stojí v centru mé práce. Když jsem se seznámila s jejím krátkým explikativním komentářem k dílu *Jedna z cest*, okamžitě mě zaujala přesnost jejích formulací. Ty se obešly bez složitého teoretického pojmosloví, aniž ztrácely vhléd do podstaty tvůrčích procesů. Vše působilo velmi přesvědčivě, zdálo se, že intuice Běly Kolářové je neomylná. A právě onen komentář tvoří jakousi inspirační osnovu mé práce, průběžně jej cituji v plném znění, neboť se domnívám, že rutinní parafráze by jeho výjimečnost oslabila.

Pokusila jsem se zmiňované aspekty zohlednit a kriticky je vztáhnout k teoretickým úvahám, které se v souvislosti s tvorbou Běly Kolářové objevily. Zároveň ovšem tematizuji vlastní úhel pohledu a souvislosti, které dosud zmiňovány nebyly. Tento postup navazuje na publikované teoretické komentáře, v menší části pak vůči nim stojí v opozici. I v tomto ohledu jsem se pokusila doložit, že dílo Běly Kolářové je dosud živé.

2. Zrození fotogramu – pionýrské období

2.1.

Vymezení pojmu

Zkoumáme-li historii takzvané bezkamerové fotografie a jejího tvůrčího, potažmo uměleckého využití, od samého počátku máme co do činění se specifickým přístupem ke skutečnosti, jež lze nejpřiléhavěji označit slovem experiment. Máme na mysli především experiment technický či přímo vědecký (optika, chemie), který stojí v první polovině 19. století u zrodu fenoménu fotografie jako takové. Ten je však souběžně propojen s experimentováním uměleckým. Z hlediska našeho tématu je pozoruhodné, že od samého počátku se v této specifické oblasti rozvíjejí dvě paralelní technické linie, které lze chápat zprvu jako rovnocenné a jež pro zjednodušení odlišíme jako *kamerovou* fotografii a fotografii *bezkamerovou*.

2.2.

Historický vývoj (schulzografie, heliografie, kalotypie, kyanotypie) a jeho teoretické uchopení

Nejen z dějin fotografie víme, že promítání obrazů na projekční plochu zajímalo nejen myslitele, vědce či sběratele kuriozit (například i císaře Rudolfa II.), ale i umělce, zejména výtvarníky, kteří technické projekční zařízení *camera obscura* (temná komora, předchůdce fotoaparátu) odedávna využívali ve své práci (překreslování předmětové projekce do obrázků). Princip *camery obscury* je znám již ze staré Číny (5. stol. př. n. l.) a popisuje jej také Aristoteles v roce 350 př. n. l. (Scheufler, 1993, nestránkováno; Tausk, 1980, s. 8). Systematičtěji je však využíván až od 16. století. Zlom přichází v okamžiku, kdy se podařilo světelnou projekci jednoduchých předmětů bezprostředně, tj. bez použití dalšího tvůrčího zásahu, fixovat do podoby stálého zobrazení. Žádoucí a účinnou technologii přineslo až

experimentální využití chemických procesů. Jak shrnuje Geoffrey Batchen, z jehož historické studie *Emanations: The Art of the Cameraless Photography* (Batchen, 2016 s. 6 nn) primárně vycházím, tuto zásadní událost předcházely experimenty německého přírodovědce Johanna Heinricha Schulze (1687–1744), který již v roce 1727 objevil, že směs křídly a dusičnanu stříbrného v přímém osvětlení tmavne (přesněji: halogenidy stříbra se rozkládají působením světla a nikoliv vzduchu, jak se do té doby soudilo), a svůj postup nazval *schulzegrafie*, což je

„způsob zobrazování předmětů bez optiky [...] Na povrch kaše, získané ze směsi křídly a dusičnanu stříbrného, rozpuštěných ve studniční vodě, pokládal šablony písma a vše vystavil účinkům světla. Po sejmutí šablon zůstala na jejich místě bílá písmena na šedofialovém pozadí. Obrazy nebyly trvanlivé, neboť tehdy nebyl znám způsob ustalování. Tato technika jakéhosi prvního fotogramu je tudíž staršího data, než se přisuzuje počátku fotografie.“ (Šimek, 1980, s. 7)

V roce 1794 publikuje skotská chemička Elizabeth Fulhameová svůj objev existence solí stříbra citlivých na světlo, čímž předchází slavnější fotografické pokusy hrnčíře a průkopníka fotografie Thomase Wedgwooda (1771–1805) a jeho spolupracovníka, chemika Humphry Davyho (1778–1829), z roku 1802. V tomto případě se jedná zřejmě o nejstarší experiment s fotografickým procesem: snímky jsou fixovány přímo ve fotosenzitivní látce, na kůži nebo papíru. Wedgwood pracoval i s *camerou obscurou* – světlocitlivý podklad, který používal, však působením denního světla dále černal, což způsobilo brzký zánik zobrazení. Za největší úspěch Wedgwoodovy experimentace tak lze považovat tisk profilu objektů přímo na upravený papír (několik kontaktních tisků listů a křídel hmyzu). Podobným postupem kopíroval průhledné předměty na sklo přímým kontaktem a následným vystavením slunečnímu světlu.

Rozhodující úspěch však přinesly až fotografické experimenty bratrů Clauda a Nicéphora Niépceových, francouzských vynálezců a průkopníků fotografie,

kteří již v r. 1822 rovněž bez použití camery obscury a pouze s pomocí zobrazovací skleněné tabule pokryté světlocitlivou živicí (přírodní asphalt) rozpuštěnou v levandulovém oleji dokázali fixovat reprodukci rytiny Pia VII (objekt se nedochoval). Posléze Nicéphore Niépce (1765–1833) postup zdokonalil a pracoval místo skleněné tabule s cínovou deskou a upravenou camerou obscurou. Tak v roce 1825 vznikla zřejmě vůbec první dochovaná fotografie exponovaná slunečním světlem (autor nazval svůj postup *heliografie* – z řec. *helios* = slunce a *graphein* = psaní, kreslení): kopie rytiny chlapce vedoucího koně do stájí.

Další vývoj zahrnuje technologické postupy a technické aplikace Jacquesa Dageurra (1787–1851), nazvané *daguerrotypie*, a posléze britského vynálezce, fotografa, lingvisty a matematika Williama Foxe Talbota (1800–1877), objevitele *kalotypie* (z řeckého *kallos* = krásný), resp. *talbotypie*, tedy techniky, kterou si dal ve čtyřicátých letech 19. století patentovat a jež se stala již přímou předlohou moderních fotografických procesů, zejména zavedením dvouступňového procesu rozmnožování snímků (negativ – pozitiv). Avšak ještě předtím, konkrétně v r. 1839, zveřejňuje Talbot v bezprostřední reakci na Dageurrovo ohlášení vynálezu fotografie své dosud nepublikované souběžné pokusy s camerou obscurou a – což je pro nás podstatné – i s bezkamerovou fotografií. Batchen (2016, s. 7) píše, že Talbot „uspořádal v londýnské Královské společnosti 25. ledna 1839 výstavu svých *fotogenických kreseb (Photogenic Drawing)*. Mezi nimi byl obraz květin a listů; vzorek krajky; snímky postav malovaných na skle; kopie rytiny ‚pohledu na Benátky‘, dále tu byly obrazy vyrobené pomocí solárního mikroskopu i snímky z camery obscury.“ V srpnu téhož roku zasílá do Britské společnosti v Birminghamu soubor obdobných kreseb, který obsahuje kromě jedenadvaceti kamerových snímků i šedesát zobrazení „bezkamerových“.

Batchen v úvodu své studie konstatuje, že historikové obecných dějin fotografie pojmají princip bezkamerové fotografie (fotogramu) většinou jako jakousi obdobu „občana druhé kategorie“, jako vedlejší či slepou cestu, jež byla po právu nahrazena dominantní a flexibilnější fotografickou technologií optickou. S tímto přístupem se však neztotožňuje. Ve stati z roku 2001

Zviditelnění elektřiny (Batchen, 2015, s. 217–218) téma rozpracovává a přiděluje mu významné místo v rámci své dílčí, sémiologicky pojaté analýzy geneze a historické obsažnosti obecného pojmu fotografie jako takové. Nejprve konstatuje, že Talbot v eseji, kterým prezentaci svých experimentací doprovází, klade vlastně velmi nadčasovou otázku *identity fotografie*. Ta podle něj spočívá v „... umění fotogenické kresby“, což je názor obecně sdílený. Batchen však navíc zdůrazňuje, že autor se běžnému názoru vymyká, když trvá na tom, že obdobně se mohou přírodní objekty „samy vykreslovat bez pomoci umělcovy tužky“. (Talbot, 1980, s. 25) V Talbotově pojetí tak fotografie „je i není stylem kreslení; spojuje v sobě věrný odraz přírody se sebezobrazením přírody jako obrazu, jistým způsobem zahrnuje činnost jak umělce, tak i samotného předmětu umělcova zájmu.“ V takové situaci Talbot nedokáže rozhodnout, zda je fotografie fenoménem přírodním nebo kulturním a uchyluje se k popisu zahrnujícím prvky obojího: „umění zachytit stín“. Toto východisko vede autora k závěru, že „fotografie je vlastně záznamem absence světla“, respektive zachycením různých důsledků jeho přítomnosti či ne-přítomnosti. Batchen v těchto Talbotových formulacích spatřuje anticipaci soudobého pojetí fotografie, která je někdy chápána jako „binární systém reprezentace, užívající transmutace světelných informací prostřednictvím nesouvislých tonálních vzorů, zviditelněných světlocitlivým chemickým procesem“. (Batchen, 2015, s. 218) Což dále zřetelně koresponduje s postřehem Rolanda Barthesa, dle něhož rozvoj fotografie představuje „zásadní proměnu v ekonomii informací... antropologickou revoluci, kterou představuje v dějinách člověka naprosto nebývalý typ vědomí“. (Barthes, 2004, s. 110)

Z hlediska našeho tématu je důležité, že Batchen, chce-li demonstrovat takto identifikovaný „historický posun vědomí“, označuje za nejuvýstižnější příklady množství Talbotových dnes již proslavených kontaktních snímků (fotogramů) krajek, které vznikají, když předlohu umístíme a osvítíme na světlocitlivý fotografický papír: „Tak fotografie dovoluje Talbotovým krajkám, aby byly přítomny jako obraz, ačkoliv jsou jako předmět nepřítomné.“ Což znamená, že objekt (krajka) je fotografickou cestou proměněn ve znak. Tak dochází ke

zdvojení identity objektu. Tím to ovšem nekončí – zdvojování pokračuje: Talbot cestou fotogramu zachycuje znak jako negativ (na zobrazení se černá mění v bílou a naopak). Na rozdíl od optické fotografie obsahuje simulovaný obraz-fotogram výrazný prvek znepokojení: Batchen se dokonce vyjádří expresivně a mluví o „přízraku celé entity, v nepřetržité reprezentaci prvotního spojení obrazu a krajky na fotografickém papíře“. (Batchen, 2015, s. 218)

Autor tedy sledává v Talbotových fotografických experimentech a fotogramech zárodky budoucího vývoje fotografického média. A právě ona podvojná povaha objektu a obrazu, ona specifická znakovost, jak ji reprezentuje fotogram krajky, je podle Batchena symptomatická a má „pro dějiny nových médií zvláštní metaforický význam“. V jeho pojetí tato „fotogenická kresba kousku krajky [...] představuje průsečík několika souvisejících zobrazovacích systémů.“ (Batchen, 2015, s. 217)

Dá se tedy shrnout, že Batchen na průkopnickém díle W. F. Talbota a jeho fotogramech demonstruje sémiologickou nejednoznačnost fotografického principu. To souvisí s technickou stránkou fotografie jako novodobého zobrazovacího a komunikačního média: jeho historický počátek – na rozdíl od tradičních uměleckých postupů, jakými jsou kresba malba, grafika či skulptura – je poměrně přesně znám a zdokumentován. Z těchto kořenů ovšem také vyrůstá i nekonečný spor, jenž se táhl jako červená nit úvahami o povaze a funkci fotografie po více než jedno století a možná svým způsobem přežívá dodnes. Tento spor lze příznačně shrnout do stále znovu a znovu exponované otázky: „Je fotografie umění?“

Dlužno podotknout, že Batchen tu přímo navazuje na přelomové úvahy Waltera Benjamina, který již v roce 1935 v první verzi studie „Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti“ – která bývá označována za průlomovou práci pro pozdější genezi teorie nových médií – onen spor označil za zmatečný a nelegitimní. Protagonisté sporu si totiž jeho skutečný význam ani zdaleka neuvědomovali – tento problém se vlastně stal bezděčným vyjádřením situace, kdy „věk technické reprodukovatelnosti oddělil umění od

jeho kultovního základu, navždy vyhaslo zdání jeho autonomie". (Benjamin, 2009, s. 309)

Tato skutečnost vedla podle Benjamina k dalekosáhlým důsledkům v pojetí umění jako takového, což se posléze projevilo v potřebě zcela nové zobecňující koncepce estetických teorií v souvislosti s rozvojem filmu.

Ještě než přistoupíme k rozboru další vývojové a historické fáze charakteristického využití či role a funkce fotogramu v dějinách umění, povšimněme si jednoho příkladu, jenž časově koresponduje s obdobím pionýrským, jímž jsme se dosud zabývali. Máme na mysli zobrazovací experimenty anglické botaničky a fotografky Anny Atkinsové (1799–1871). Ta měla blízko k W. A. Talbotovi, znala jeho technické vynálezy, ovšem nakonec se rozhodla využít pro svou práci speciálního postupu objeveného anglickým astronomem, matematikem, chemikem a rovněž jedním z průkopníků fotografie Johnem Herschlem (1792–1871). Ten se zabýval především zdokonalováním chemického procesu při ustalování snímků a 13. června 1842 představil Královské společnosti fotografickou techniku *kyanotypie* (angl. *cyanotyp*, modrotisk nebo také železitý otisk), jež využívá fotocitlivosti železitých solí a poskytuje výrazně modré obrazy. V roce 1843 vydala Atkinsová několik souborů systematicky uspořádaných kontaktních kyanotypických otisků mořských řas. Zhotovovala kyanotypické fotogramy umístováním sušených řas přímo na zcitlivělý papír. Celkem tři knihy vydané v letech 1843–1853 (*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, ve spolupráci s Annou Dixonovou) jsou považovány za vůbec nejstarší fotografické publikace (srov. Batchen, 2016, s. 10). Batchen komentuje, že „Atkinsová pečlivě komponovala každé vyobrazení, což vedlo k symetrickému tisku, ve kterém se každý kousek mořských řas přízračně vznáší v azurově modrém moři. Takové symetrické uspořádání rozšiřuje vědecké ambice zobrazení o estetické kvality kompozice.“ (Tamtéž) Dokonce i doprovodný ručně psaný text Atkinsové je vytištěn kontaktní metodou kyanotypie. Jistě lze přijmout Batchenovo hodnocení, že „tyto kyanotypy působí, jako kdyby byly vyrobeny včera, přičemž předkládají stopu z minulosti, která přesto zůstává současná.“ (Batchen, 2016, s. 10)

Zdá se tedy, že dokumentační vědecká (badatelská) funkce fotografie – v daném případě fotografie bezkamerové, kontaktní – a estetický potenciál takového zobrazení nestojí od samého počátku v protikladu. Na příkladu tvárně uspořádaných a působivých modrotiskových fotogramů Anny Atkinsové lze demonstrovat, že syntéza obojí funkce je přirozená a smysluplná. Koneckonců onu symptomatickou součást titulu jejích *Cyanotype Impressions* lze jistě číst jako dvojsmysl: kyanotypické „otisky“, což je bezesporu zařazení technické a primární, ale i „imprese“, dojmy.

3. Fotogram a avantgarda – dadaismus, surrealismus a Man Ray

3.1.

Dadaismus

Jak dokumentuje Geoffrey Batchen, fotogram (bezkamerová fotografie) nezanikl ani v druhé polovině 19. století, jeho význam a smysl však v plném rozsahu rehabilitovaly až dva avantgardní umělecké směry století dvacátého, rozvinuté v průběhu a po skončení první světové války – dadaismus a surrealismus. Vzhledem k tématu této práce jde o kontext zcela zásadní, neboť vlastní bezkamerová fotografie Běly Kolářové se zrodila a rozvíjela v období československé umělecké experimentace přelomu 50. a 60. let. Tedy v souvislostech tvůrčích projevů a teoretických konceptualizací, jež i v souladu s celosvětovými trendy (neodadaismus, konkrétní poezie, pop-art) na avantgardní výrazové postupy navazovaly a jejich teoretické postuláty reinterpretovaly. Nejzřetelněji byl tento pohyb patrný zejména v inovativním rozvoji řady formálních aspektů tvorby a jejich transformace do nově uchopovaných a definovaných významotvorných poloh.

Dadaismus bylo světonázorové a rovněž (anti)umělecké hnutí, jež vzniklo v roce 1916 jako bezprostřední negativní a anarchistická reakce na hodnotový a institucionální kolaps západního světa ztělesněný v apokalypse první světové války. Iniciačním místem se stal kabaret *Voltaire*, založený německými válečnými emigranty – básníkem, hudebníkem a publicistou Hugo Ballem a spisovatelem, básníkem, dramatikem, lékařem a psychoanalytikem Richardem Huelsenbeckem, připojili se i básník Tristan Tzara (který se stane hlavním a nejznámějším protagonistou celého hnutí), výtvarník Christian Schad, malíř a filmový producent Hans Richter, malíř a architekt Marcel Janco a další.

„Podivné Švýcarsko let 1914–1918! Zatímco revolucionáři a pacifisté tu válčili proti sociálním a nacionálním hodnotám, umělci se chystali zruinovat všecky lidské hodnoty.“ Tuto charakteristiku z pera francouzského

kunsthistorika Bernarda Dorivala cituje Vratislav Effenberger ve stati „Absurdnost v umění a povaha dadaismu“ (Effenberger, 1969, s. 23) jako předznamenání vzniku dadaismu, jeho východisek a konsekvencí, jež podrobně rozebírá a demonstruje. Effenberger, stejně jako například Ludvík Kundera ve své obsáhlé historiografické práci *Dada* (Kundera, 1983), zaznamenává excentrická vystoupení Jacquese Vachého i předchozí proto-dadaistické aktivity Marcela Duchampa a Francise Picabii, kteří se posléze spolu s fotografem Man Rayem explicitně hlásí k americké odnoži dadaismu, komentuje příchod Tristana Tzary do Paříže a sleduje postupné rozšíření fenoménu dada nejprve v Německu (Kolín nad Rýnem, Hannover, Berlín), a poté v New Yorku, San Francisku a na dalších místech.

V hnutí dada se od počátku projevovala jistá nerovnováha mezi literárními a výtvarnými projevy – Effenberger mluví o zřejmé disproporcionalitě „ve prospěch slovního vyjádření, neboť výtvarné prostředky se zdály být pro útok proti lidské kultuře svou nižší interpretační jednoznačností méně výrazné“ (Effenberger, 1969, s. 33) a výslovně konstatuje:

„Ryzím výtvarným projevem dadaismu jsou kupodivu stále ještě Duchampovy ready-mades z r. 1914 a jeho pozdější americká tvorba, spolu se sestavami Američana Man Raye, jejichž provokativní imaginace je možná nejbližší Tzarovu duchu. Dadaistické fotomontážní koláže se objevují až později, v roce 1919.“ (Effenberger, 1969, s. 34)

3.1.1.

Ready-mades (Marcel Duchamp), schadografie (Christian Schad)

Prozatím ponecháme stranou roli a funkci Duchampových ready-mades, tedy „běžných užitkových předmětů vyňatých z obvyklých souvislostí a prezentovaných jakožto umění. Pisoárová mísa nazvaná *Studánka* se stala klasickým příkladem.“ (Kundera, 1983 s. 159) a zaměříme pozornost k průkopnické tvorbě amerického malíře, kolážisty, tvůrce asambláží a

experimentálních filmů a především fotografa Mana Raye (1890–1976). Jeho specificky pojaté fotogramy, které nazýval *rayogramy* (nebo *rayografie*), se zrodily nesporně jako integrální výraz dadaistického „ducha Tzarova“. Man Ray se s rumunsko-francouzským dadaistou Tristanem Tzarou osobně poznal až po svém příjezdu do Paříže v roce 1921 a sám uvádí, že ho upozornil na existenci *schadografií*, jež byly prezentovány například v r. 1920 na ženevském „Grand Ball Dada“ (srov. Kundera, 1983, s. 58). Přitom šlo bezesporu o iniciativu, která opět korespondovala s projektem Duchampových ready-mades:

„Schadografie vznikaly, když jsem měl zálibu v nejrůznějších triviálních drobnostech, které jsem mohl sebrat na ulici, v obchodních výlohách, kavárnách, a dokonce v popelnicích. Většinu těchto předmětů jsem shledal přitažlivými a užitečnými, zejména když byly poškozené. Tehdy měly patinu a oplývaly pro mě jakýmsi kouzlem. Jakmile byly předměty nalezeny, šlo o to udělat kompozici takovým způsobem, aby výsledkem bylo něco nového, aby vznikla svěží, bezprostřední skutečnost. Bezvýznamný předmět může dostat novou formu zpracováním, zkroucením, použitím v koláži nebo převrácením vzhůru nohama. Přijde na to! Existuje velmi mnoho možností, jak pozměnit účinek, neboť na kompozici lze také kreslit nebo malovat.

*Užíval jsem tuto techniku již roku 1918 v Ženevě a mnohem později jsem se k ní vrátil, i když v poněkud odlišné formě. Postup se jednoduše skládá ze zhotovení fotografií bez kamery. Předměty se položí na citlivý povrch (papíru nebo desky) a pak se vystaví zdroji světla. To je vlastně několika slovy celý postup, použití jsou však mnohá a rozličná. Vybrat předměty a uspořádat je takovým způsobem, aby utvořily výpověď, v tom spočívá celá záležitost. Vkus je nesmírně důležitý. [...] Pokud jde o mě, měly by se užívat pouze ty předměty, které mají v sobě nějaké kouzlo. A to není tak jednoduché, jak to zní. [Christian Schad, 1977; in: Anna Auer et al., *Christian Schad, Retrospective*, Passau: Klinger, 1999] (cit. dle: Anděl, 2012, s. 272)*

Geneze, povaha a podoby Man Rayových fotogramů jsou pro naše téma podstatné, neboť sama Běla Kolářová se právě na tuto avantgardní experimentaci bezprostředně odvolává:

„Šla jsem tedy cestou, na kterou již vykročili Man Ray a jiní, protože se mi zdála méně vyšlapaná.“ (Kolářová, 1991, nestr.)

Jak si ovšem všímá Josef Hlaváček, když v rozsáhlé studii o fotografickém díle Běly Kolářové komentuje její autentické tvůrčí vyznání, předpokládaná souvislost či dokonce odvozenost jejích postupů je jen rámcová či vnější, neboť tato autorka si od počátku vytváří vlastní, zcela originální pojetí bezkamerové fotografie:

„Byla to, jak Kolářová uvádí, cesta Man Raye, která se jí zdála „méně vyšlapaná“, a tak se jí vydala. Při bližším přihlídnutí k historickým faktům však uvidíme, že toto tvrzení je velice skromné: oběma je společné vypuštění kamery, jejich technika je však zcela rozdílná.“ (Hlaváček, 2003, s. 16)

Zda a do jaké míry taková zjevně technická stránka věci vede i k odlišnému vyústění a vyznění konceptuálnímu či ideovému, zda Kolářová ve své práci bezprostředněji navazuje na avantgardní tematizace dvacátých a třicátých let, nebo naopak přináší jejich kvalitativně odlišné reinterpretace či přímo neoavantgardní negace, budeme v dalším textu zkoumat podrobněji. Proto se ještě zevrubně vraťme právě k onomu zřejmě nejvýznamnějšímu počínu bezkamerové avantgardní fotografie, jaký představuje dílo Mana Raye. Obdobné experimenty dalších pozoruhodných tvůrců, zejména člena Bauhausu László Moholy-Nagye či prvního fotografa české avantgardy Jaroslava Rösslera a dalšího českého experimentátora Jaromíra Funkeho, jistě v konkurenci ostatních autorů té doby plně ob stojí.

3.1.2.

Rayogramy (Man Ray), surrealismus

Objevná bezkamerová technika *rayogramů* (*rayografie*) se zrodila krátce po Man Rayově příjezdu do Paříže v létě či na podzim roku 1921 a sám autor ji popisuje následovně:

„V noci jsem vyvolával poslední exponované desky; následující noci jsem je kopíroval. Mé celé vybavení se skládalo z misek a chemických roztoků v lahvičkách, z odměrky a teploměru a z krabice fotografických papírů. Naštěstí jsem z velkých desek mohl pořídit kontakty. Položil jsem prostě skleněný negativ na citlivý papír na stole při světle malé červené žárovky, rozsvítil jsem na několik vteřin zářivku, která visela ze stropu, a papír vyvolal. Při výrobě těchto snímků jsem přišel na svůj rayografický proces čili fotografování bez kamery. Jeden list fotografického papíru se dostal do vývojky – neexponovaný papír, který se připelel k exponovaným pod negativy, dělal jsem nejprve několik expozic a vyvolával je všechny společně – a čekal jsem marně dvě minuty, až se objeví obrázek; litoval jsem zkaženého papíru. Mechanicky jsem položil do misky na navlhčený papír skleněnou nálevku, odměrku a teploměr. Rozsvítil jsem světlo a před mým zrakem se začal rýsovat obrázek, ne prostá silueta jako na přímé fotografii, ale zkreslená, zlomená sklem, které se více nebo méně dotýkalo papíru a rýsovalo se na černém pozadí, částečně přímo vystavené světlu. Vzpomněl jsem si, že jsem jako chlapec dával kapradiny na citlivý papír v kopírovacím rámečku a vystavoval je slunečnímu světlu. Získával jsem tak bílý negativ listů. Tohle bylo založeno na stejném principu, ale mělo to navíc určitou trojrozměrnost a barevné odstíny. [...] Bral jsem, co mi přicházelo pod ruku, klíč od hotelového pokoje, kapesník, několik tužek, štětec, svíčku, kousek provázku — nebylo třeba dávat je do tekutiny, stačilo položit je na suchý papír, vystavit papír na několik vteřin světlu, jak se to dělá s

negativy —, pořídil jsem několik dalších výtisků, velice mě to vzrušovalo a bavilo, ráno jsem zkoumal výsledek a připnul jsem dva rayogramy, jak jsem se rozhodl je nazývat, na zeď. Vypadaly vzrušivě nově a tajuplně.“ (Ray, 1968, s. 103–104)

Pozoruhodné je, že již o rok později, tedy v roce 1922, když Man Ray své rayogramy publikoval v knize *Champs délicieux (Rozkošná pole, s Tzarovým úvodem)*, vřele je přivítal teoretik českého poetismu a vůdčí duch uměleckého sdružení Devětsil Karel Teige v článku „Foto kino film“. Rayovy fotogramy označuje za projev „fotografického básnictví“ (Teige, 1966, s. 75) a mají pro něj „kouzlo téměř černokněžnické“. (Tamtéž) Přitom konstatuje, že právě v této tvorbě je vůbec poprvé „postavena fotografie po bok malířství a grafice“ jako rovnoprávný způsob vyjádření, který odmítá dosavadní postupy takzvané umělecké fotografie jako anachronické připodobňování tradičnímu malířství. Teige oceňuje, že Man Ray se ve svých „přímých“ fotografiích dokáže obejít bez kamery a fotografické desky a srovnává takový postup s procesy „vědecké“ fotografie, jejichž prostřednictvím se paradoxně dosahuje nečekaných a esteticky svébytných výtvarných efektů. Zároveň nabízí srovnání s někdejšími postupy Pabla Picassa, který „lepil do obrazů nejen výstřižky novin, ale v kterémsi Zátiší nalepil dokonce fotografie hrušek“. (Tamtéž) Analogii posléze shledává i v nejnovějších kolážových postupech George Grosze a Maxe Ernsta. Man Rayovy experimenty dokonce osvobozují umělecké zobrazování od dosud převládající estetiky malířství: „Jako kino osvobodilo divadlo, rušíc jeho mnohé odrůdy a obory, upřesňujíc svou rezolutní intervencí jeho estetiku, tak fotografie osvobodila malířství, zbavivši ho naturalismu. Z nastavší dekadence v ‚umělecké fotografii‘ osvobozuje fotografii opět objev, vynález, čin Man Rayův. Osvobozuje dosavadní ‚uměleckou‘ fotografii (impresionistickou) prostě tím, že ji ruší.“ (Teige, 1966, s. 76) Teige nakonec označuje fotografii za *skutečně surrealistické umění*, jež Apollinaire umístil tam, kde končí imitace. Jako se malířství vrací jinými cestami (kubismus, koláže) ke skutečnosti, Man Rayovy

fotogramy představují novou kapitolu estetického zrovnoprávnění fotografie (srov. Teige, 1966, s. 74 –76)

Teige, který byl velmi zevrubně a průběžně informován o pařížských uměleckých aktivitách a experimentech, zde zcela v duchu vlastních poetistických, avantgardně antitraditionalistických proklamací staví Man Rayovy bezkamerové snímky do opozice vůči „umělecké fotografii“, jež v té době povětšinou nečinila nic víc, než se imitativně a neproduktivně pokoušela „napodobovat malířství“. Za zmínku stojí Teigova klasifikace těchto projevů jako „skutečného surrealistického umění“, ovšem autor se v té době odvolává nikoli na Bretona, nýbrž přímo na jeho „předchůdce“ Guillaumea Apollinaira, od něhož až v roce 1924 Breton převzal a proslavil termín surrealismus, když publikoval klíčové dílo *Manifest surrealismu* (Breton, 1996). Teige dokonce do stejné kategorie klade díla až dosud chápaná jako kubistická (Picasso, Braque) či dadaistická (Ernst, Grozs), resp. všímá si posunu v kubistické estetice, jež ona „vlepovanými“ prvky kontaminovaná díla posléze označí jako manifestace *syntetického kubismu*. Dnes víme, že Teige následně, když v druhé polovině dvacátých let opakovaně komentoval výtvarné projevy nově ustaveného bretonovského surrealismu jako „příliš literární“, zaujímal stanovisko velmi kritické. Například Bretonovy odkazy na Picassa považoval dlouho za nepřipadné. Svůj pohled přehodnotil až na přelomu 20. a 30. let, nicméně fotografické dílo Man Rayovo nepřestal klasifikovat i nadále jako klíčové a výrazně přínosné. (Srov. např.: „Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus“ [1928], in: Teige, 1966, s. 552–553)

Jisté však je, že pozdější vývoj surrealistické či surrealismem ovlivněné fotografie se významně a zcela zákonitě diferencoval, a to i v podání samotného Man Raye, který například pro své přátele ze surrealistické skupiny objevil kouzlo polozapomenutých snímků Eugène Atgeta (srov. Ray, 1979). Příklon k motivům magického realismu se projevil mimo jiné i ve fotografických aspiracích českého meziválečného surrealismu, zejména v díle Jindřicha Štyrského a Vítězslava Nezvala a jejich pozdějších následovníků.

Můžeme zaznamenat, že technika původních Man Rayových *rayografií* nebyla v rámci novějších surrealistických experimentací hlouběji tematizována,

přesto byla konstantě i v historickém odstupu nahlížena jako zcela zásadní pro rozvoj a zobrazovací plán surrealistické fotografie (srov. Král, 1994, s. 32–33). Lze tedy přijmout hodnocení Jaroslava Anděla, který přínos Man Rayových bezkamerových experimentů z hlediska historického vývoje surrealistické obraznosti legitimizuje, když konstatuje, že v Man Rayově produkci „vstoupila fotografie a film na pole surrealismu“. Což v podstatě potvrzuje anticipační formulaci Teigovu, který včlenil Rayovy fotogramy do avantgardních projevů první poloviny 20. let. V té době se mimo jiné právě v této specifické oblasti demonstroval přechod mezi francouzským dadaismem a navazujícími aktivitami bretonovského surrealismu. Anděl proto může shrnout: „... rayogramy, které vznikly v rámci dadaistické aktivity, byly podrobeny nové interpretaci, která je začlenila do rámce surrealismu. Rayogram se tak stal surrealistickým postupem, odpovídajícím hlavnímu principu hnutí, psychickému automatismu.“ (Anděl 2012, s. 428)

4. Bezkamerová fotografie Běly Kolářové

4.1.

Fotografické začátky

Jak na základě jejího vlastního sdělení uvádí Jiří Valoch (Valoch 2006, nestr.), Běla Kolářová začala fotografovat po skončení druhé světové války na ryze amatérské bázi. Její tehdejší fotografická záliba měla povahu především rekreační. Josef Hlaváček toto iniciační období charakterizuje stručně:

„Tehdy fotografovala asi jako my všichni. Šlo jí jen o to, aby času vyrvala cosi, co by jinak nenávratně zmizelo, aby vytvořila vzpomínku, upomínku. Tento rys charakterizuje počátky dějin fotografie a odtud snad počátky každého fotografování.“ (Hlaváček, 2003, s. 11)

Její zájem byl probuzen a stimulován zejména v rozhovorech s manželem Jiřím Kolářem a jeho přáteli – umělci sdruženými ve Skupině 42. V té souvislosti ji nemohlo neovlivnit dílo Miloslava Háka, jehož lze považovat za nejvýraznějšího představitele fotografické produkce skupiny. Fotografie Běly Kolářové z prostředí vršovické, žižkovské a vinohradské periferie měly přirozeně civilní charakter, což bezesporu konvenovalo s programovou poetikou tohoto seskupení, přičemž skrze elementární samostudium průběžně vstřebávala vlivy zprostředkované zejména dostupnými fotografickými publikacemi (Cartier-Bresson, Man Ray, Eugène Atget apod.), a dosažitelnými výstavami (jistě znala práce Viléma Reichmanna, Miloše Korečka či Václava Zikmunda, členy v jistém smyslu konkurenční Skupiny RA, mohla se setkat s produkcí Jindřicha Heislera, s fokalky Josefa Istlera a ovšem také s ranou fotografickou prací Emily Tláskalové-Medkové). Lze předpokládat, že se v té době přátelsky stýkala s Annou Fárovou a dalšími osobnostmi, od nichž mohla čerpat vědomosti týkající se techniky a tvůrčí metody fotografické práce. Neopomenutelný vliv, zejména při

recepti mezinárodních trendů tehdejšího výtvarného umění, na ni měl bezpochyby vždy „neobvykle široce informovaný malíř Jan Kotík“, jak jej charakterizuje Josef Hlaváček (Hlaváček, 2003, s. 13–14).

Posléze si Kolářová své fotografie začala i sama vyvolávat a od roku 1955, kdy jí její manžel Jiří Kolář opatřil nový fotoaparát Flexaret, se začala věnovat fotografování cílevědomě. Jiří Valoch tuto její životní a tvůrčí epizodu s odvoláním na dopis, který mu autorka napsala, uzavírá takto: „Kolář začal tehdy také fotografovat, systematicky, tj. denně, společně se pokoušeli fotoaparátem zaznamenat *Příslovní, Antipříslovní, Žerty, Náhodná setkání věcí* atd. Ale nic z výsledků se jim příliš nezamlouvalo, ani Běla Kolářová nepovažovala většinu ze svých záběrů za příliš objevné. Zvláště jí vadilo, že dospělí i děti, jakmile uviděli fotoaparát, se začali stavět do určité pózy, v níž si sami přáli být zachyceni.“ (Valoch, 2006, nestr.)

Problém, na nějž Běla Kolářová intuitivně narazila, je samozřejmě starý jako fotografie sama. Reflekovala jej například i Susan Sontagová v souvislosti s Brassaiovým odsudkem fotografů, kteří usilují o co největší autenticitu snímků lidí a domnívají se, že jsou-li nepozorováni „odkryjí cosi mimořádného“. Sontagová nedává Brassaiovi zapravdu – podle jejího názoru se „ve tvářích lidí, kteří nevědí, že jsou pozorováni, je cosi, co se neobjevuje, pokud to vědí“. (Sontagová, 2002 s. 39) Což autorka demonstruje na známém cyklu fotografií Walkera Evanse zachycujících cestující v newyorském metru (1971), které byly pořízeny skrytou kamerou. Sontagová konstatuje banální rozdíl mezi soukromým výrazem tváře, který nic nepředstírá, a veřejnou sebe prezentací, při níž si lidé automaticky nasazují příslušné masky.

4.2.

„Celý svět je ofotografován“

V roce 1956, kdy – podle jejích vlastních slov – vznikl její první fotografický cyklus *Dětské hry*, začala Kolářová programově fotografovat. Jestliže *Dětské hry* představují žánr běžné dokumentární (pouliční) fotografie (např. Cartier-Bresson, u nás např. Kolářové generační vrstevnice Dagmar Hochová), vznik a rozvoj vlastního skutečně přínosného kreativního období se datuje zhruba od roku 1961, kdy pro sebe objevila bezkamerovou fotografii. Svou tvůrčí cestu sama zpětně popsala a komentovala v roce 1968¹ v rozsahem nevelkém, leč přesném a hutném vzpomínkově-analytickém textu, nazvaném příznačně *Jedna z cest*, z něhož jsme již citovali větu odkazující k fotogramům Man Rayovým.

Protože jde o text pro pochopení a interpretaci Kolářové práce klíčový, věnujeme mu v dalších odstavcích podrobnější pozornost.

V úvodu své úvahy autorka nastoluje otázku aktuálního smyslu a relevantních možností fotografického zobrazování jako takového:

„Někdy začátkem jednašedesátého roku mě při listování fotografickou publikací zasáhla jako blesk věta: ‚Celý svět je ofotografován.‘ Dnes již nevím, byl-li to výrok Cartier-Bressona nebo jiného fotografa, dodneška si však pamatuji na sklíčenost, kterou ve mně tato jediná věta vyvolala. Pocit marnosti chtít pokračovat ve fotografování v době, nad kterou vévodí taková výstava, jako byla *Family of Man*. Kdy celá

1

Text vznikl na popud historičky fotografie Anny Fárové pro publikaci *Současná fotografie v Československu* (Obelisk, Praha 1972), jejíž náklad byl zničen. Poprvé mohl být otištěn francouzsky a anglicky v monografii *Běla Kolářová: Photographics 1956 – 1964*, Editions Revue K, Paris 1989, a česky byl publikován až v roce 1990 ve Čtvrtletníku exilové Společnosti pro vědu a umění, Pushing N. Y. V Československu poprvé vyšel v katalogu výstavy Galerie u Bílého jednorožce, Klatovy 1991. Dále je citováno toto vydání.

éra fotografií zachycujících životy lidí a míst důvěrně známých patří již historii, a kdy se dovršuje dílo těch, kteří vybaveni nejlepšími fotoaparáty kvůli snímku procestují svět, a kdy i zázračný svět mikrokosmu proniká do fotografických monografií.“ (Kolářová, 1991, nestr.)

Jistě není důvod zpochybňovat upřímnost takového vyznání. A také vstřícní až nadšení komentátoři díla Běly Kolářové – zejména Jiří Valoch a Josef Hlaváček – se plně shodují, že ona frustrace, kterou Kolářová popisuje a jež se jí v roce 1956 zmocnila nad stránkami katalogu výstavy *Family of Man*, byla vzhledem k jeho obsahu adekvátní. Údajná věta Cartier-Bressona se tak stala pro Kolářovou iniciačním impulsem k hledání jiné, „méně vyšlapané“, cesty, po níž se její fotografická tvorba měla nadále ubírat. V této souvislosti se nabízí krátký exkurs.

4.3.

Exkurs: *Family of Man*

Family of Man (Lidská rodina) byla ambiciózní fotografická výstava zorganizovaná v roce 1955 fotografem Edwardem Steichenem, ředitelem oddělení fotografie Muzea moderního umění v New Yorku. Zahrnovala 503 fotografií z 68 zemí, díla 273 fotografů (z nichž 163 bylo Američanů), což spolu se 70 evropskými fotografy znamená, že soubor představuje primárně pohled autorů Západu. Expozice byla posléze během osmi let představena ve třiceti sedmi zemích na šesti kontinentech. Zhlédlo ji více než 9 milionů diváků. V roce 2003 byla fotografická sbírka *Family of Man* zapsána na seznam památek UNESCO. Podle propozic pořadatelů fotografie zastoupené na výstavě zachycují společné rysy, které spojují lidi a kultury po celém světě, jako výraz rozvoje humanismu v desetiletí následujícím po druhé světové válce.²

² *Family of Man* [online]. UNESCO - Memory of the World [cit. 2018-02-14]. [Dostupné online](#).

Tento projekt jako falešný a neadekvátní výrazně kritizoval například Roland Barthes ve svých *Mytologiích* (srov. Barthes, 2004, s. 99–101) a zcela jej odmítla Susan Sontagová, která považuje jeho celkovou intenci za povrchní a tezovitou. Megalomanský projekt měl totiž prokázat, „že lidstvo ,jedno jest, že lidé jsou přes všechny své kazy a hříchy půvabní tvorové“. (Sontagová, 2002, s. 34) Preferovány jsou fotogenické lidské typy napříč rasami a třídami – důraz je kladen na krásu lidského těla, což má manipulovat divákovu mysl a vést jej k optimistickému ztotožnění s celým lidstvem. Takový ideologický přístup k fotografii je podle Sontagové nepřijatelný. Srovnává jej s výstavou fotografky Diany Arbusové (1923–1971), jež proběhla v roce 1972 v newyorském Muzeu moderního umění. Autorka tu na sto dvanácti fotografiích představuje realistické fotografie lidí, které v divákovi vyvolávaly pocity naprosto odlišné od selankovité vřelosti Steichenova materiálu. „Místo lidí potěšujícího vzhledu, reprezentativního lidu zaobírajícího se svými lidskými záležitostmi, shromáždila výstava Arbusové nejrůznější zrůdy a okrajové případy – většinou ošklivé.“ (Sontagová, 2002, s. 35) Diváci se tu nemají a nemohou ztotožnit s fotografovanými postavami či situacemi, neboť lidé prostě nejsou stejní a lidstvo „není jedno“. Sontagová konstatuje, že „svým záměrem ukázat, že všichni jedinci se rodí, pracují, smějí a umírají stejným způsobem, popřela *Lidská rodina* determinující břemeno dějin – skutečných a historicky zakotvených rozdílů, křivd a konfliktů“. (Sontagová, 2002, s. 34)

4.4.

Man Ray – inspirace a rozdíly

Susan Sontagová tu mimo jiné podává vděčný důkaz o nepodloženosti jakýchkoli takto frázovitých generalizací – neboť nejen že megalomanský projekt *Family of Man*, který tak okouzлил a frustroval začínající Bělu Kolářovou, je jednostranný a z mnoha hledisek tendenční, tudíž ani zdaleka nepředstavuje „vše, co bylo ofotografováno“, ale ukazuje se, že vždy je a bude co fotografovat.

Navzdory této v principu spekulativní premise uvažuje Běla Kolářová dále inovativně. Pokouší se artikulovat parametry „jedné z cest“, jedné z možností, které si hodlá přisvojit a rozvinout a jež dokáže inspirovaně reflektovat a pojmenovat:

„Nezbývá nám tedy než vršit viděné k stokrát viděnému, objevovat dávno objevené? Byl prostým stisknutím spoušti opravdu už celý svět zaregistrován? Nemohla jsem se smířit s tímto stručným konstatováním, i když mnohé svědčilo o jeho pravdivosti. A tak každé otevření očí, každý můj pohled na lidi kolem, na krajinu, ulici, dům, strom, předmět, situaci všední či kuriózní byl provázen otázkou: kdo, kdy, jak to vidí? A pomalu jsem začala objevovat svět, který přece jen zůstal stranou, fotografie nepovšimnut. Svět tak malicherný a všední, jakoby ani nestál za fotografií, drobnosti pro náš život nezbytné a samozřejmé, že je sotva vnímáme, tolik jich je každý den, a často, k naší velké nespokojenosti, se nám důrazněji připomenou teprve svým koncem. Tu je rozmrzele odhazujeme, ty zbytky či odpady jídelních a pracovních stolů, lhostejné odkládáme stránky novin a časopisů zrakem rychle přeběhnutých, po skončené jízdě nedbale upouštíme jízdenku nebo celofán z právě snědeného bonbónu. A přece i ony k nám patří, i ony hovoří o našem každodenním životě, svědčí o nás samých, a proto stojí za povšimnutí. (...) Jakým způsobem však zachytit tak drobné předměty, ty odpadky přírody a civilizace? Jsou

příliš malé, všední, dokonce ošklivé a jakoby se nehodily k dnešní brilantní fotografii docílené dokonalými přístroji. Rozhodně bude třeba zachytit je jinak, využít do krajnosti toho, jak jsou nepatrné, potrhané, zmačkané, opotřebované. Vydobýt z jejich rozmanitosti, z jejich fantaskních tvarů víc než oko tuší, než může fotoaparát zachytit. Je třeba, aby se předvedly přímo, a svoji autentičnost si nejlépe zachovají, když se jen pomocí světla promítnou rovnou na fotopapír bez prostřednictví fotoaparátu.“ (Kolářová, 1991, nestr.)

Pokud se nyní vrátíme k její otevřeně přiznané inspiraci Man Rayovými rayogramy, shledáme prvotní rozdíl nejen v detailech použité bezkamerové techniky, ale také v principiální konceptualizaci tvorby jako takové. Jejich výchozí motivace jsou totiž odlišné. Man Ray v roce 1921 vlivem inspirativní náhody objevil jednoduchý princip fotografického zobrazování při expozici světlocitlivého podkladu přímým osvětlením. Vzpomněl si, jak kdysi jako dítě dával kapradiny na citlivý papír v kopírovacím rámečku a je vystavoval slunečnímu světlu, což odpovídá principu heliografie Nicéphora Niépceho, jak jsme jej popsali v úvodu. Jak plyne z citátu, v němž Man Ray popisuje zrod rayogramu, autor za účasti náhody (tvořivé evoluční odchylky, mohli bychom s lehkou nadsázkou parafrázovat terminologii klasické biologické evoluce) tento notoricky známý postup reprodukuje s využitím světla zářivky a exponuje přímo na světlocitlivý papír obrysy předmětů, které mu zrovna nahodile, tedy při absenci jakéhokoli konceptuálního rozvrhu „přijdou pod ruku“ (klíč, štětec, kapesník, kousek provázku atd.). Poté je zaujat a okouzlen neobvyklou podobou výsledného zobrazení. Oceňuje „určitou trojrozměrnost a barevné odstíny“, tedy tvaroslovné efekty, kterých v té době běžná „kamerová“ fotografie nedosahovala.

Pokud tento principiální postup domyslíme, můžeme jej právem vřadit do schématu, který proklamovalo hnutí dada a v němž hrála prostá náhoda a relativní nezáměrnost klíčovou kreativní roli. Dadaismus popíral dosud platné či využívané, převážně normativní a formové estetické koncepty a nahrazoval je anarchickým projektem primárně odpsychologizovaného a

nemotivovaného tvůrčího aktu. (Tuto negaci výlučnosti uměleckého výrazu – jak jsme naznačili s odkazy na hodnocení Karla Teigehe a dalších – dále negoval surrealismus a po letech ji reinterpretovaly projekty neodadaismu, nového realismu a dalších konceptualistických trendů 60. let.

Na první pohled je tedy zřejmé, že nejen technologický postup, ale především motivace a konceptuální východisko Běly Kolářové jsou v okamžiku, kdy začíná experimentovat s bezkamerovou fotografií, od Man Rayova pojetí odlišné. Jejím motivujícím cílem *primárně* není cestou jakkoli neobvyklého a inovativního technického postupu dosáhnout výtvarného, respektive výtvarně atraktivního (esteticky účinného) zobrazení náhodně zvoleného objektu. Kolářová má od počátku na mysli vymezení tematické, usiluje o svébytné sémantické gesto zvýznamňující na první pohled nezjevné, ale plně reálné skutečnosti jakožto opomíjené, byť trvale přítomné a vypovídající substráty – otisky, stopy-příznaky dobové, časově a kulturně (civilizačně) lokalizované lidské aktivity i mezilidské interakce a zároveň jedinečné intervence člověka do světa přírody a následné konfrontace obou těchto sfér. Můžeme tedy konstatovat, že východisko takového tvůrčího činu je primárně epistemologické. Mají být zachyceny, odkryty, poznány a uvedeny do souvislostí ony „drobné předměty, ty odpadky přírody a civilizace“, které jsou „příliš malé, všední, dokonce ošklivé“. Kolářová intuitivně předpokládá, že právě v „nepatrnosti“ či marginálnosti těchto předmětů je skryto nějaké mnohostranně signifikantní tajemství, jež lze cestou pokud možno co nejbezprostřednější zobrazovací techniky fotogramu rozkrýt jako pod drobnohledem.

Její postoj ke světu je tedy elementárně empatický. A zde se ukazuje, že není podstatné, vychází-li přitom z premisy o celém „ofotografovaném světě“, že pro svou subtilní operaci nechce přijmout či nevidí možnost jak využít „brilantní fotografie docílené dokonalými přístroji“. (Kolářová, 1991, nestr.) Kolářová tu odmítá relativně osvědčený a stále zdokonalovaný zobrazovací postup (přínejmenším rozvoj makrofotografie, teleskopické

fotografie či strukturovaně a sofistikovaněji rozfázované záběry pohybu, s nimiž přišel již v 19. století Edward Muybridge). Ve své intuitivní pocitové reflexi jej sice zjevně nepatřičně povyšuje na jakýsi homogenní monolit, ale tento „omyl“ ji paradoxně směřuje k svébytné snaze dopátrat se podstatných rysů skutečnosti, které jsou přítomny v na první pohled neviditelné „paměti“ i těch nejbánálnějších předmětů: „Rozhodně bude třeba zachytit je jinak, využít do krajnosti toho, jak jsou nepatrné, potrhané, zmačkané, opotřebené. Vydobýt z jejich rozmanitosti, z jejich fantaskních tvarů víc, než oko tuší, než může fotoaparát zachytit...“ (tamtéž)

4.5.

„Optické nevědomí“ Waltera Benjamina a intuice Běly Kolářové

V návaznosti na vyznání Běly Kolářové přichází Josef Hlaváček s odvážným interpretačním konstruktem, když tvrdí a citacemi dokládá, že se Kolářová v těchto bezesporu intuitivních tvůrčích postulátech pozoruhodně shoduje s formulacemi Waltera Benjamina. Ten již v roce 1931 ve stati „Malé dějiny fotografie“ napsal: „Je skutečně rozdíl v povaze věcí, která promlouvá k fotoaparátu a kterou zachycuje náš zrak. Rozdíl je především v tom, že místo prostoru proniknutého lidským vědomím se tu objevuje prostor, na nějž je působeno nevědomky.“ (Benjamin, 2012, s. 401) Tento rozdíl demonstruje autor na příkladu možnosti (zvětšení, práce s teleobjektivem) fotografického zachycení onoho do té doby neregistrovatelného okamžiku, kdy člověk „právě začíná jít“. Benjamin v té souvislosti zavádí pojem „optické nevědomí“, jež pro něho představuje oblast vnímání analogickou s freudovským nevědomím jako součástí lidské psychiky. Fotoaparát dokáže zachytit detail, skrytou strukturu hmoty nebo buněčné tkáně, to znamená oblasti, které běžně zkoumá technika či medicína. A například snaha fotograficky vyjádřit impresi v krajině či expresivnost lidského portrétu je méně jednoznačná a má spíše odvozenou povahu. Moderní fotografie tedy odkrývá fyziognomickou stránku skutečnosti, která se „skrývá v těch nejmenších věcech: zvětšená fotografie je schopna formulování, a také

ukazuje, že rozdíl mezi technikou a magií je zcela záležitostí historické zaměnitelnosti". (Benjamin, 2012, s. 409) To Benjamin opět demonstruje na příkladu známých fotografií rostlin Karla Blossfeldta (1865–1932), který „odhalil tvary antických sloupů ve stéblech trávy, totemy v desetkrát zvětšených výhoncích kaštanu a žaludu, gotickou kamennou krajku v pcháči.“ (Benjamin, 2012, s. s. 409–410, překlad upraven)³

Možná není tak podstatné, že Kolářová se s Benjaminem zcela neshodne v pojetí fotografie jako takové. Kolářová totiž právě kamerové fotografii – které Benjamin jako zásadní a inovativní rys přisuzuje schopnost zachytit jinou „povahu věcí“, než dokáže lidské oko, lidské vnímání – tuto disponovanost upírá. Tato „mylná premisa“ ji přivádí k pozitivní a inovativní snaze vydobýt cestou fotogramu z rozmanitosti věcí a „z jejich fantaskních tvarů víc, než oko tuší, než může fotoaparát zachytit“. (Kolářová, 1991, nestr.)

Jak tedy ona primární autorčina zvědavost – snaha odhalit, jak konvenčně bezvýznamné předměty mohou „hovořit o našem každodenním životě“ a svědčit „o nás samých“ – souvisí s koncepcí Waltera Benjamina? Hraje tu nějakou roli jeho předpoklad *optického nevědomí* a přesvědčení, že „rozdíl mezi technikou a magií je zcela záležitostí historické zaměnitelnosti“? (Benjamin, 2012, s. 410)

Jestliže Benjamin mluví o „magickém“ aspektu, který reprezentují například fotografické zvětšeniny rostlinných motivů Karla Blossfeldta, jsme chtěli nechtě náchylní asociovat takové odhalování „tvarů antických sloupů ve

³ Josef Hlaváček cituje kratší fragment z vlastního překladu oné statě, a zřejmě také proto smysl Benjaminovy analogie poněkud posouvá: „Je to právě jiná příroda, jež mluví ke kameře, než která mluví k oku; jiná především proto, že namísto prostoru proniknutého člověkem a jeho vědomím vstupuje prostor proniknutý nevědomě (...). Fotografie mu ho otvírá svými pomocnými prostředky: zpomalováním a zvětšováním. O tomto opticky nevědomém se teprve dovídá s jejich pomocí jako o pudově nevědomém s pomocí psychoanalýzy.“ (Hlaváček, 2003, s. 16)

stéblech trávy“ na první pohled možná nepatříčně s některými výtvarnými výstupy paranoicko-kritické metody Salvadora Dalího:

„Malířství je Dalímu ručně zhotovenou barevnou fotografií konkrétní iracionality a celého světa imaginace, ovládanou postupy vlastními paranoie, z nichž klade důraz na obraznost dvojité figurace: jeden a týž figurativní obraz, provedený minuciózní, veristickou technikou, představuje zároveň dvě zcela různé figurativní scény. S tím souvisí i slovesné a výtvarné formy delirantní interpretace uměleckých děl a reálných jevů, jako např. Dalího interpretace Milletova *Klekání* nebo secesní architektury.“ (Effenberger, 1969a, s. 40)

O takové principiální příbuznosti formálně odlišných výrazových postupů (delirantní malba vs. specifikovaná makrofotografie) by svědčil i fakt, že Benjamin posléze podstatné pasáže ze své studie o dějinách fotografie reformuloval, rozšířil a zařadil do již zmíněné zásadní práce *Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*, kde již nemluví o specifičnosti fotografie, ale rozebírá poznávací potenciál komplexnějšího média, totiž filmu – například onen klíčový, Hlaváčkem citovaný fragment pak v novém formulačním kabátě zní takto:

„A pak přišel film a odstřelil tento žalář dynamitem desetiny sekundy, takže nyní podnikáme dobrodružné výpravy mezi sutinami rozprášenými široko daleko. V detailu se rozšiřuje prostor, ve zpomaleném záběru pohyb v něm. Ke kameře hovoří jiná přirozenost než k oku. Jiná především tím, že prostor protkaný uvědoměným člověkem nahrazuje prostor protkaný nevědomě. Jestliže si člověk obvykle dokáže alespoň zhruba vyložit, jak lidé chodí, pak určitě neví nic určitého o jejich postoji v okamžiku, kdy vykročili. Máme-li alespoň hrubou představu o pohybu, který provádíme se lžící nebo se zapalovačem, pak sotva víme něco o tom, co se přitom odehrává mezi rukou a kovem, ani nemluvě o tom, jak to ovlivňuje rozpoložení, v němž se právě nacházíme. Sem vstupuje kamera s mnoha pomůckami

– s překlopením a stoupaním, s přeryvy a vydělováním, se svým zpomalováním a zrychlováním děje, se zvětšováním a zmenšováním. O těchto opticko-nevědomých složkách se dozvídáme až díky kameře, stejně jako se o pudově-nevědomých složkách dozvídáme prostřednictvím psychoanalýzy.“ (Benjamin, 2009, s. 320)

Vidíme, že posun je markantní: Benjamin onomu analogicky zrozenému „optickému nevědomí“ přisuzuje specifické referenční kvality, jež – odhaleny pomocí technických prostředků filmového záznamu (zpomalování záběrů, zvětšování obrazu atd.) – podávají komplexnější zprávu o lidské psychice („našem rozpoložení“). Je tu nově nastolena otázka determinace našeho vědomí, myšlení a cítění. Můžeme tedy připustit, že ona zdánlivě krkolomná obdoba s Dalího paranoicko-kritickými principy a postupy by mohla být adekvátní. Svědčí o tom koneckonců i navazující Benjaminova úvaha, když opakuje prostý fakt, že fotografická či filmová kamera dokáže zachytit i ty aspekty skutečnosti, které jsou lidskému oku běžně „neviditelné“. Ale jde ještě dál: filmové záběry, které mnohdy působí z hlediska našeho běžného vnímání jako deformace (zvětšeniny, optická zkreslení apod.) či násilné a nepředvídatelné proměny vnímaného světa, srovnává s podobami deformovaného vnímání, které je známé z psychóz, halucinací či snů. Nakonec uzavírá, že filmové (i fotografické) „... postupy kamery jsou tak procedurami, jejichž prostřednictvím si kolektivní vnímání publika dokáže osvojit individuální způsoby vnímání psychotika nebo člověka, který sní“ (Benjamin, 2009, s. 320).

4.6.

Umělý negativ – zrod, korespondence, interpretace

Benjamin tedy klade analogii mezi technické a mentální procesy. Přitom vykládá ona „nová média“ – totiž fotografii a techniku filmu – jako prostředky garantující „technický“, formově tvárný charakter nových podob uměleckého vyjadřování. Zároveň však se v jeho pojetí skrze tyto technologie zviditelňuje

subjektivní a koneckonců i v nevědomých psychických oblastech zapsaný rozměr vjemu jako neredukovatelný aspekt nově definovaného uměleckého díla.

Pokusíme se ověřit, do jaké míry a hloubky může či nemůže tento benjaminovský model korespondovat s konkrétními projevy bezkamerových experimentací Běly Kolářové. Ta v dalších odstavcích svého tvůrčího kréda konkretizuje a specifikuje technické postupy, s jejichž pomocí se pokoušela své výchozí epistemologicko-kreativní zadání uvést v život. První techniku pojmenovává *umělý negativ*:

„Tak vznikl umělý negativ, nebo zhruba rozděleno jeho dva druhy. První, v němž předmět položený na celuloidu se vloží pod čočku zvětšovacího přístroje a promítá na bromitý papír. To jsou takzvané vegetáže a fotokoláže. Druhý, zhotovený tak, že jeden nebo víc předmětů se otiskne od měkké vrstvy parafínu, rozetřené na celuloidu. Ten nazývám stopy. Samotnou mě udivovalo, jak se mi během práce rozrůstala řada předmětů vhodných k „ofotografování“ bez fotoaparátu. A poddajná tvárnost parafínu mě svedla k vyzkoušení dalších materiálů, jako jsou lepidla, laky, olejové barvy, tuš.“ (Kolářová, 1991, nestr.)

4.6.1.

Běla Kolářová a český informel (Josef Hlaváček)

Komentátoři díla Běly Kolářové až na výjimky (např. Šimon, Patrik, 1998, s. 5) a mezi nimi zejména Josef Hlaváček, vnímají a interpretují Kolářové *umělé negativy* jako primární materiálové struktury (miniasambláže), jejichž koncept stojí v přímé distanci vůči výtvarnému stylu a projektu strukturální abstrakce tzv. informelu, dominujícímu počátkem 60. let československé neoficiální a posléze i polooficiální výtvarné scéně. Vedle autorů hlásících se k vývojové fázi inovativně revidovaného surrealismu (autoři sdružení kolem

osobnosti básníka a teoretika Vratislava Effenbergra: Josef Istler, Mikuláš Medek, Václav Tikal, Jaroslav Hrstka a další - srov. např. Dvorský, 2001, s. 118, 122) se zhruba od poloviny padesátých let profilovalo svébytné umělecké uskupení básníků a výtvarníků nazývaných *Šmidrové* (výtvarnou sekci zastupovali především Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Karel Nepraš, příležitostně i Ladislav Placatka, později také Jaroslav Vožniak, Aleš Veselý a Čestmír Janošek). Jak uvádí Marie Klimešová, v menší sestavě působili díky iniciativě Jana Kříže jako jedna z tvůrčích skupin ještě v první polovině 60. let. Klimešová shrnuje, že „neodadaistické šmidří aktivity představují jeden z přímých předstupňů české verze nové figurace a pop-artu 60. let, jehož se také tito umělci stali protagonisty. Geneze jejich tvorby ukazuje přitom jasně, jak silně zůstali přes opozičně parodický ráz své rané tvorby spjati se surrealismem.“ (Klimešová, 2001, s. 385)

Pokud jde o informel, táž autorka jej představuje jako aktivitu odlišného zaměření a uskupení, i když zároveň konstatuje, že nešlo o ideově a teoreticky vyhraněné skupinové aktivity a docházelo k personálním průnikům (například Šmidrové A. Veselý a J. Koblasa se účastnili obou aktivit apod.). Nicméně je zřejmé, že představitelé informelu, tj. autoři spjatí se sdružením *Konfrontace*, měli – na rozdíl od *Šmidrů* – na mysli „exaltovanou expresi a subjektivní spiritualitu“ (tamtéž). Výstavy *Konfrontace I* a *II* proběhly v roce 1960 v ateliérech Jiřího Valenty a Aleše Veselého. Šlo o neveřejné prezentace takzvané strukturální abstrakce, jejímž smyslem bylo podle M. Klimešové vyjádřit „aktuální existenciální beznaděj mladých v poválečné Evropě“ (tamtéž). Takové postavení potvrzuje i fakt, že tito malíři se zcela vědomě programově vztahovali k filosofii existencialismu a k jejím literárním projevům (Camus, Beckett aj.) a mimo jiné hledali inspiraci i v tehdejší vážné hudbě (Nono, Stockhausen). (Klimešová, 2001, s. 385–386)⁴ Ačkoli tvůrci *Konfrontací* po roce 1960 uvažovali o rozšíření autorského

4

Při *Konfrontaci I* vystavovali Vladimír Boudník, Jan Koblasa, Aleš Veselý, Antonín Tomalík, Čestmír Janošek, Jiří Valenta, Antonín Málek a Zdeněk Beran, při *Konfrontaci II* Zdeněk Beran nevystavoval, ale k předchozím se naopak přidali

okruhu o další osobnosti, nikdy nedošlo k ustavení regulérní skupiny. František Šmejkal zahrnul tvorbu umělců patřících k různorodým podobám českého informelu pod označení „nefigurativní malby“, jež patří do širokého okruhu „potašistických⁵ tendencí“ (srov. Šmejkal, 1962, s. 243).

V celku tedy český informel představuje svébytnou variantu výtvarné expresivní abstrakce, přitom je však nutno zdůraznit postřeh Mahuleny Nešlehové, která v katalogu výstavy *Český informel* (1991) píše: „... to byla nepřerušovaná linie surrealistické aktivity, která v osobě M. Medka a J. Istlera podstatně ovlivnila vnější, ale i vnitřní (duchovní) podobu české informelní abstrakce počátku 60. let“ (Nešlehová, 1991, s. 23). Autorka posléze uzavírá, že český informel reprezentoval „dominantní postavení texturální abstrakce nad introspektním proudem ‚emocí v akci‘“, což vysvětluje skutečností, že zdejší „expresivní tradice“ byla ovlivněna „hegemonií surrealismu a tzv. imaginativního umění meziválečné doby“. (Nešlehová, 1991, s. 30)

Josef Hlaváček vymezuje inovativní originalitu Běly Kolářové především jako transformativní a v principu imaginativně podložené zvýznamnění reálné, skutečnostní struktury do podoby svébytného výtvarného znaku. Překvapivé a osobité je celkové aranžmá onoho umělého negativu: na omezené ploše celuloidového filmu je umístěn drobný „čtvereček“ parafínu a v něm je jakoby nahodile rozeseť několik makových zrněk. Výsledek, tj. pozitiv, který vznikne jednoduchým prosvícením takto složené asambláže prostřednictvím

Zbyšek Sion a fotografové Karel Kuklík, J. Putta a S. Benc. V roce 1965 se konala třetí výstava *Konfrontace III*, jež byla na rozdíl od předchozích veřejná (Alšova síň Malostranské besedy v Praze).

5

Tašismus (z franc. *tâche* = skvrna, kaňka), synonymicky též *tachismus*. Objevuje se ve 40. letech 20. stol. v Paříži jako varianta abstraktního malířství. Tašismus se pokouší zachycovat pocity bezprostředně spontánním nanášením skvrn bez předchozího rozvržení kompozice. Vychází ze surrealistického principu automatismu. Často se užívá jako synonymum k *umění informelu* a je blízké *art autre*, *art brut*, *lettrismu* a *lyrické abstrakci*. (www.artslexikon.cz)

fotografického zvětšováku má nečekaný a monumentální účinek. „Vzniká přeludný svět, který tu dosud nebyl“ (Hlaváček, 2003, s. 17–18).

Přitom je podle autora podstatné, že ony na první pohled „abstraktní“ útvary, jež vznikají při expozici jedinečně asamblovaného umělého negativu, nelze vůbec chápat jako výsledky jakkoli pocitově zabarvené či intelektuálně konotované (expresivní, lyrické, strukturální apod.) abstrakce:

„...(by) se mohlo číst dílo Běly Kolářové možná i jako rezonance doznívající strukturální abstrakce, jak ji pěstovali umělci zmíněné skupiny *Konfrontace* a jim blízký Mikuláš Medek; i z dnešního letmého pohledu by se tak dalo soudit. Takový soud by ovšem musel přehlédnout, že se tu o abstrahování vůbec nejedná, ba že ani nejde o proces, který by (když by se vzdal jakékoli redukce reality) prezentoval autonomní, nikdy předtím neexistující tvary a barvy.“ (Hlaváček, 2003, s. 18)

Josef Hlaváček konstatuje, že Kolářová dokázala něco jiného, když ve svém drobnohledném nahlédnutí věcných útržků každodennosti objevila a nechala promluvit prvky neviditelného světa, až dosud skryté v komplexnější materiálově-mentální struktuře benjaminovského „optického nevědomí“. V té souvislosti jistě není nepodstatné, že Kolářová v soukromém rozhovoru s Hlaváčkem odmítla přijmout tazatelem navrhované příbuzenství své tvorby s gesty a koncepty neodadaismu či „nového realismu“ z počátku 60. let (a například i s konceptualistickou aktivitou hnutí *Fluxus* či realizacemi Johna Cagea, tedy autorů, kteří dle Hlaváčka byli inspirováni Duchampem). Autorka se raději odvolává přímo na aktivity Marcela Duchampa. Hlaváček ovšem dává v tomto ohledu Kolářové zapravdu, neboť podle jeho názoru „její fotokoláže a vegetáže jsou plné ready-mades“. (Hlaváček, 2003, s. 19) Kolářová se tak chtěj nechtěj paralelně vřazuje do společenství autorů, kteří počátkem 60. let ve svých dílech otevřeli prostor samotné syrové skutečnosti. Tímto gestem měla být experimentálně zrušena tradiční estetická distance mezi tzv. objektivním světem a subjektivním autorským

projevem. A ačkoli tyto pokusy byly úspěšné, jak koneckonců demonstruje právě tvorba Běly Kolářové, bylo vývojově zcela logické a zákonité, že „také zde se nakonec ustavila estetická distance znovu, jen se proměnilo spektrum toho, co považujeme za umění.“ (Hlaváček, 2003, s. 18)

Tento názor (např. Chalupický, 1998, s. 383, Foster, 2009, s. 353–357 aj.), představující neodadaistické a konceptualistické projekty jako legitimní filiace prvotního Duchampova obrazoboreckého a mystifikačního gesta, je bezesporu od počátku 60. let sdílen většinou kunsthistoriků. Pro pohled, který tu sledujeme, však – a to i v návaznosti na zmíněné stanovisko Běly Kolářové – není zdaleka kanonizován. Alespoň naznačíme podstatu problému, jak se po letech jevil dvěma protagonistům někdejšího hnutí dada, totiž výtvarníkovi a filmovému producentovi Hansi Richterovi (který se postupem času stal historikem dadaismu), a samotnému Marcelu Duchampovi, jehož objevy, ovšem náležitě vyprázdněné a redukované na formální gesto, se staly kořistí řady dalších autorů:

„Z vnějšího pohledu, a ne zcela neprávem, si noví pop-lidé vyhlédli Marcela Duchampa jako světce a patrona a postavili ho na piedestal. Ale Duchamp z něj zase rychle sestoupil. V dopise z 10. listopadu 1962 mi napsal: ‚Toto neo-dada, nyní nazývané nový realismus, pop-art, asambláže atd., je lacinou zábavou a žije z toho, co udělalo dada. Když jsem objevil objekty »ready-mades«, zamýšlel jsem je od tohoto estetického haraburdí odradit. V neo-dada však používali ready-mades, aby na nich objevili »estetickou hodnotu«!! Vmetl jsem jim tehdy do tváře jako výzvu sušák na lahve a pisoár, a oni je teď obdivují jako estetickou krásu“ (Richter, 2015, s. 29)

4.6.2.

Vítězství výtvarné autonomie (Jiří Valoch)

V tomto kontextu formuluje Jiří Valoch opoziční postavení bezkamerové fotografie Běly Kolářové poměrně jednoznačně jako inklinaci k čisté výtvarné produkci, již přiřítá plně autonomní status:

„Jsou to samozřejmě materiálové struktury, ale je v nich vyloučena sémantická exponovanost a naléhavost, s jakou jsme se setkávali u představitelů českého informelu. Struktury umělých negativů Běly Kolářové nenesou žádné osobní, nejprivátnější poselství o subjektivním dramatu tvůrce či o společenské mizérii, ale naopak zviditelňují ryzí krásu nejobyčejnějších struktur...“ (Valoch, 2006, nestr.)

Na příkladu jednoho „umělého negativu“ tvořeného staženou slupkou ze zrnka hroznu komentátor svou tezi demonstruje:

„Když je takový materiál použit jako negativ a zvětšen na plochu papíru, objeví se v celé své potenciální tvarové monumentalitě, stane se skutečným objektem estetické fascinace. ... vůbec nemusíme identifikovat, co vlastně bylo objektem autorčina zájmu. Také to de facto není důležité, protože výsledná fotografie funguje jako zcela nezávislý, esteticky relevantní útvar.“ (tamtéž)

Valoch pak za nejpodstatnější přínos experimentálních produkcí Běly Kolářové považuje novou formulaci co nejčistší výtvarné (fotografické) autonomie, jež podle jeho soudu ve své estetické kvalifikaci osvobodivě degraduje „informelní“, až příliš subjektivní či konotací jedinečného významu zatížené strukturální tvorby: „...vznikala první česká strukturální či materiálová díla, která byla zaměřena nikoliv na literárnost poselství, ale na ryzí výtvarnou hodnotu. Struktura byla uchopena jako kvalita sama o sobě, ne jako odkaz k něčemu.“ (tamtéž)

Tyto teze dokládají vítězné tažení výtvarného či v daném případě fotografického abstraktivismu či nekonstruktivismu, příznačné pro 60. léta 20. stol. Ve srovnání s psychologickými a psychoanalytickými charakteristikami Waltera Benjamina, jež Josef Hlaváček vztahuje k dílu Běly Kolářové, je zřejmé, že se Jiří Valoch s takovým komplexním vhladem do problematiky „nových médií“ mívá.

4.6.3.

Abeceda věcí (Karel Císař)

Dílčí shrnutí:

- Při interpretaci bezkamerových fotografických experimentů Běly Kolářové se Josef Hlaváček i Jiří Valoch zásadně shodují, že jde o projekt, který stojí v tvořivé opozici vůči nadvládě expresivní strukturální abstrakce ve výtvarném umění počátku 60. let – informelu;
- Hlaváček dospívá k závěru, že umělé negativy Běly Kolářové nelze chápat jako ukázky fotografické abstrakce;
- týž autor zdůrazňuje poznávací (epistemologickou) motivaci tvorby Běly Kolářové a upozorňuje na obdobné pojetí podstatných aspektů fotografického díla u Waltera Benjamina („optické nevědomí“);
- Valoch oproti tomu absolutizuje výtvarnou autonomii tohoto zobrazovacího způsobu, jejíž rozvoj považuje za největší přínos experimentální tvorby Běly Kolářové. Přitom ignoruje autorčin záměr nahlédnout a zvýznamnit dosud opomíjené či konvenčně „neviditelné“ aspekty lidského světa, které „... hovoří o našem každodenním životě, svědčí o nás samých“. (Kolářová, 1991, nestr.) Takové odmítnutí subjektivního aspektu a zdůraznění čisté výtvarné formy se jeví jako jednostranné a vřazuje dílo Běly Kolářové příliš reduktivně do žánru fotografické abstrakce.

Podstatně strukturovanější přístup volí další interpret fotografické práce Běly Kolářové Karel Císař. Vychází rovněž (stejně jako oba předchozí autoři) z vlastního autorčina textu *Jedna z cest*, avšak všímá si, že její originalita se projevila už při vzniku raných fotografií z cyklu *Dětské hry* (1956), které předcházely experimentům s fotogramy (1961–1964). V této souvislosti si Císař klade otázku o povaze takzvané abstraktní fotografie: zaznamenává, že Kolářová, ačkoli zachycovala zcela banální výjevy z ulice, zcela odmítla známou Cartier-Bressonovu koncepci „rozhodujícího okamžiku“ a zcela spontánně se zaměřila na běžně „neviditelné souvztažnosti času a prostoru, pohybové křivky a dráhy, rychlosti a rytmu“. (Císař, 2015, s. 49) Tuto tezi lze demonstrovat na srovnání rané fotografie dětí, skákajících přes švihadlo, s fotogramy z cyklu *Rentgenogramy kruhu – Kresby světlem* (1962–1963), které s konkrétními motivy nepracují, nýbrž vznikají jako jakési světlem kreslené stopy zachycené na pohybujícím se, posléze rotujícím světlocitlivém papíru. (Kolářová mluví o „absolutní fotografii“ – viz dále.) Ačkoli tedy jde o zcela rozdílné postupy, v centru autorčiny pozornosti není vnější podoba věcí, ale konkrétní dráha neukončeného pohybu. Obě fotografie – dokumentární záběr stejně jako experimentální světelný fotogram – tak ve výsledku tematizují z jiného úhlu totéž, a tak je problematizováno odvěké žánrové zařazení fotografií buď jako výlučně dokumentárních, nebo takzvaně „abstraktních“. V tom smyslu Císař hodnotí Kolářové postup jako polemiku s „domnělou stabilitou vizuálního světa“ (Císař, 2015, s. 50). Podle tohoto vzorce mají Kolářové fotogramy jednak dokumentární povahu, neboť zachycují jedinečný výsek ze skutečného světa (což ovšem domyšleno do důsledků platí v podstatě o naprosté většině jakýchkoli fotografických postupů), ale zároveň mají vzhledem ke své struktuře povahu abstraktního obrazu, odkrývajícího nespátrané stránky skutečnosti. Císař situuje experimentální tvorbu Běly Kolářové na širší teoretickou základnu: na rozdíl od Hlaváčka nemluví o „optickém nevědomí“ Waltera Benjamina, ale shledává v jejích pokusech přímou návaznost na projekt takzvané

„nové vize“⁶, jenž byl naznačen už v citovaných formulacích Karla Teigeho z roku 1922. (Teige, 1966, s. 57 nn). Císař si všímá nejen formálních návazností, ale je citlivý i k subjektivnímu aspektu, k oné již zmiňované motivační linii její tvorby: „O vztahu Běly Kolářové k ‚nové vizi‘ nesvědčí pouze volba námětu a vyjadřovacích prostředků, ale především *záměr*, který si autorka předsevzala a který představuje snaha revolucionalizovat lidské vnímání.“ (Císař, 2015, s. 50)

Když Císař své teze specifikuje a aplikuje jejich obsah na techniku „umělého negativu“, dospívá k pozoruhodné paralele s fotografiemi dalšího autora, jehož jméno je – stejně jako jméno Man Rayovo – spojováno se surrealismem: s Brassaiem a jeho cyklem nazvaným *Nezáměrné sochy*⁷ (poprvé publikovaném v revui pařížských surrealistů *Minotaure* v roce 1933). „Monumentální“ zviditelnění organických struktur v díle Běly Kolářové, slupek od brambor či cibule, hroznových zrněk nebo zrníček máku, nemá za cíl optické zobrazení předmětu, ale „takřka haptické ztělesnění morfologie, textury věci“. (Císař, 2015, s. 52) Stejně kvality představují i snímky Brassaiovy, neboť i ony překonávají rozdíl mezi organickým a anorganickým. Na podporu svého tvrzení cituje Císař Rosalindu Kraussovou, podle níž Brassaiovy fotografie „zpřítomňují samotnou skutečnost jakožto zakódovanou, zapsanou, rozmístěnou v konfiguraci, [...] zviditelňují automatické psaní světa“ (Krausová, 2004, s. 230 a 232) a posléze odkazuje k obdobné formulaci u Georgese Didi-Hubermanna. (Didi-Hubermann, 2009, s. 132 a 134)

6

Nová vize (Neues Sehen, New Vision nebo Neue Optik) je avantgardní fotografický styl, který se rozvíjel ve 20. letech 20. století. Je spojován zejména s aktivitou Bauhausu (László Moholy-Nagy a další) či s ruským konstruktivismem (A. Rodčenko). Obrazové vyjadřování „nové vize“ chtělo uvolnit zkostnatělé struktury ve fotografické kompozici, osvětlení a exponování. Místo toho tento styl proponoval dynamickou orientaci, která odpovídala sociálnímu pokroku, jež zároveň odpovídajícím způsobem dokumentovala. (www.wikipedia.cz)

7

Les Sculptures involontaires, překládá se rovněž jako *Mimovolné plastiky* – viz Anděl, 2012, s. 435–436.

Tyto obecné charakteristiky můžeme jistě považovat za platné, ale z řady důvodů lze soudit, že téma zcela nevyčerpávají. Autentické pojetí fotografie v surrealismu se v dané souvislosti konkretizuje například právě v rozvoji a následném teoretickém uchopení již popisovaných Man Rayových rayogramů, které původně vznikly jako nezávazná dadaistická hříčka využívající formativní potenciál prosté náhody. Jejich význam se totiž postupem času v rámci vývoje surrealistického konceptu prohloubil. A ona nově nahlédnutá, na první pohled provokativní a mnohoznačná morfologie získala ve své paradoxní konkrétnosti povahu jakési novodobé přírodní magie:

„Neosobní chemický proces proměnil všední rekvizity rayogramů ve fatamorganatické odlesky neznámých vnitřních krajin a dokázal tak Man Rayovým prostřednictvím, že surrealismu se ve fotografii nabízí rovněž jistý druh novodobé alchymie – té, o niž mu šlo od počátku víc než o umění. Předměty denní potřeby, signalizující svou fotochemickou auroou stejně daleká poselství jako rentgenové záření tajemných ‚quasarů‘ z hlubin vesmíru, jsou tu zároveň podivuhodným důkazem vnitřní spřízněnosti pozemsky každodenního s kosmickým; čteme z nich i případné rozpomenutí člověka civilizace na jeho původní jednotu s přírodou, evokovanou tu se vši naléhavostí dávné okultní analogie.“
(Král, 1994, s. 32)

Porovnáme-li tyto rozvinuté rayogramy s některými fotogramy z cyklu *umělých negativů* Běly Kolářové, vnější tvarová (morfologická) podobnost není příliš zřejmá. Přesto je nepochybné, že princip, jež zdůrazňuje Císař, funguje. Jestliže Císař přijímá charakteristiku Brassaiových *Nezáměrných soch* jako „svědectví těch nejneuvědomělejších gest nejtrvalejších kontaktů, nejskrytějších organických pohybů“ (Didi-Hubermann, 2009, s. 133), je příbuznost s přístupy a dokonce formulacemi Běly Kolářové zjevná. Zároveň však nelze ignorovat, že Brassaiovy realizace se permanentně pohybují v magnetickém poli surrealistického experimentu a v řadě ohledů se doslova prolínají a vzájemně ovlivňují například s projekty již zmiňovaného Salvadora Dalího: „Spolupracoval jsem s Dalím na *Fenoménu extáze* a *Mimovolných*

plastikách: lístky z autobusu, kartičky z metra bezděčně srolované, pokrčené; kousky mýdla, hydrofilní gázy automaticky „vymodelované...” (Brassaï, 2012, s. 436). A Dalí sám – ostatně na stránkách stejného časopisu – rovněž přikládá jeden z interpretačních klíčů, který nelze v souvislosti se snahou Běly Kolářové o vydobytí skrytého tajemství „odpadků přírody a civilizace..., jež jsou příliš malé, všední, dokonce ošklivé” (Kolářová 1991, nestr.), přehlédnout: „Jsou to právě tyto cívky bez nití, tyto žalostné, bezvýznamné objekty (...) ... naše díla a naše domovy jsou materiálním a hmatatelným důkazem uchvacujícího nahromadění takových objektů a rozmnožení jejich úpěnlivých proseb, poněvadž na povel vymáhají na svém nepozorovaném postavení svou evidentní fyzickou skutečnost.” (Dalí 2012, s. 435)

Takové korelace ještě posiluje Císařova další interpretační strategie, s níž přistupuje k raným fotogramům Běly Kolářové, totiž antropologie obrazu.⁸ Na příkladu umělých negativů *Rozložený čas*, *Vypárané nitě II* či *Střepy* lze doložit, že Kolářové vsutku nejde o nějaké vnější optické zobrazení věci, nýbrž o její prezentaci v pokud možno uzávorkovaném doslovném významu. Takové věci-předměty – opět s odkazem na Didi-Hubermana – „antropologie obrazu vykládá jako symptomy nevědomých lidských aktivit. Zvláštní význam mají z tohoto hlediska ozubená kolečka a pérka *Rozloženého času*, neboť odhalují vnitřní závislost mezi procesy destrukce a poznání.” (Císař,

8

Vizuální antropologie = zkoumání člověka skrze jím utvářený obraz. „Obor vizuální antropologie zahrnuje širokou škálu metod i různorodé pole pro promýšlení interakcí společnosti a jejich výtvorů – vlastních obrazů. V první řadě jde o studium nejrozličnějších projevů vizuální kultury a jejich rolí a funkcí ve společnosti. Symbolické i pragmatické funkce obrazu lze dnes metodologicky uchopit v široké škále metod od textové analýzy, sémiologie, naratologie, sémiopragmatiky, přes výzkum sociálního, ekonomického, ideologického kontextu utváření a oběhu obrazů až po přístup psychoanalytický. Metodologicky je nutné rozlišit dva směry bádání: zkoumání samotných obrazů a kontextu jejich produkce – a bádání o jejich percepci a společenských kontextech jejich oběhu a vnímání (i když jsou obě roviny existence obrazu v rámci sociální reality provázané).” (Burzová, Hirt, Lupták, 2015, s. 31, 35 – 36)

2015, s. 53–54) Skutečně: umělý negativ *Rozložený čas* je složen z množství otisků ozubených koleček, pérek a dalších součástek vybraných z mechanických hodinek. Kolářová jako by rozebírala čas na součástky, z jejichž významné přítomnosti ovšem můžeme tušit původní funkční celek, stejně jako vnímáme celek a kontext nový, umělé (syntetické) zobrazení jakéhosi fluidního, téměř organicky organizovaného shluku, až miróovsky žijícího vlastním životem.

Císař tu ovšem – ve shodě s již citovaným postřehem Josefa Hlaváčka – poukazuje na příbuznost takových *organizovaných dezorganizací* se zobrazovacími postupy Karla Blossfeldta, zejména s jeho fotografickou sérií *Praformy umění (Urformen der Kunst, 1928)*. S tímto autorem Běla Kolářová (podobně jako Brassai) „sdílí mikroskopický pohled fotografických zvětšenin, který rozrušuje naše jistoty ohledně vizuálního světa, ale také snahu o vytvoření komplexního atlasu, jenž by přechody mezi organizací a dezorganizací postihl v širších souvislostech“ (Císař 2015, s. 54)

Za ústřední tezi Císařovy interpretace fotogramů Běly Kolářové tak můžeme zřejmě považovat větu: „Forma, která před námi vyvstává, má podobu organizované konfigurace, v níž je význam produkován syntaxí, jako je tomu v jazyce.“ (Císař 2015, s. 54) Což lze mimo jiné doložit i sklonem autorky strukturovat jednotlivé snímky a organizovat jejich celky jako série, sekvence, atlasy či kaleidoskopy, v nichž se řeší odvěký dialektický vztah mezi vznikem „tvaru z beztvorosti a vnitřním zhroucením věci“. (tamtéž)

V době, kdy byly v revui *Minotaure* publikovány Brassaiovy *Nezáměrné sochy*, tedy v první polovině 30. let, byl krátce členem pařížské surrealistické skupiny i Roger Caillois. Tento badatel pohybující se na rozhraní sociologie, psychologie, antropologie a přírodních věd se tematice hlubinné, nikoli pouze vnější (morfologické) afinity mezi přírodními a uměleckými (výtvarnými) fenomény věnoval zásadně. (srov. např. Míčko, 1968, s. 245–255)

Caillois již v té době a zevrubněji během následujících let zkoumá tvarové a zobrazovací aspekty přírodních fenoménů (nerosty, morfologie rostlin, hmyzích těl, křídel atd.). Přitom neulpívá na popisu vnějších tvarových podobností s umělými produkty lidské kultury či civilizace. Například

v obrazcích, které vznikají spontánně v probarveních, krystalických strukturách i ve tvarových modifikacích některých kamenů (septárie, labradority, hadce, utahity, malachity, korsity, orbikulární žuly, acháty, vápence se stopkami lilijic aj.) nespatřuje jako rozhodující prvoplánové zjevy krucifixů, světců, poustevníků, nejrůznějších postav či výjevů. Stejně jako konvenční lidová tvořivost shledává běžně obdobné sestavy v proměnlivosti stromových samorostů, skal či oblaků plynoucích po obloze. Zde konstatujeme, že v takových případech je středem zájmu podobnost tvarů, nikoli estetická hodnota ve vlastním smyslu. (srov. Caillois, 1968, s. 124) Status těchto „divů přírody“ je zjevně odlišný od umělých, fabrikovaných předmětů, které spoluutvářejí lidský svět a které například Marcel Duchamp ve svém objevitelském a mystifikačně provokativním gestu ready-mades posvětil svým podpisem. Přesto Roger Caillois připomíná, že už v 19. století se v Číně rozšířil speciální umělecky zobrazovací žánr, kdy tvůrci vyřezávali nápadné a „zajímavě“ strukturované (žilkované) destičky mramoru, které posléze zarámovali, podepsali a prezentovali jako umělecká díla. Tak vznikla jakási subtilnější a obsažnější varianta vnímání přírodních úkazů, jež spočívala především ve zviditelnění barevné a tvarové harmonie, než ve zdůrazňování vnějších a mnohdy v naší mysli až klopotně racionálně dotvářených podobností s tím či oním výjevem z lidského světa předmětů, postav a událostí. Tato vyřezávací technika byla velmi rozšířená a nám nemůže uniknout, že tu vlastně šlo o svého druhu předjímání základní fotografické operace, již nazýváme *rámování záběru*.

V jedné kapitole své knihy *Medúsa a spol.* nazvané „Natura pictrix (Poznámky k figurativnímu a nefigurativnímu ‚malířství‘ v přírodě a v umění“ (Caillois, 1968, s. 119–127) Caillois srovnává nejrůznější přírodní obrazce s projevy moderního umění – zaznamenává zjevné obdoby nefigurativního malířství (tašismus apod.) s jemnou strukturou hmoty, kterou odhalují technické fotografie, makrofotografie, spektroskopy apod. Shody jsou často nápadné a nemůžeme než přijmout lehce ironické konstatování, podle něhož by se i velmi obezralému kritikovi mohlo lehce přihodit, „že by jen velmi nesnadno

rozeznal dobré barevné reprodukce nynějších obrazů posledních směrů od vědeckých či technických fotografií“ (Caillois, 1968, s. 125)

Dá se říci, že Caillois, aniž dílo Běly Kolářové znal či mohl znát, naráží na některé aspekty právě jejích zobrazovacích postupů, jež rozvinula především ve svých *umělých negativech*. Rozdíl je zřejmě v tom, že autorka neomezuje svou intervenci na pouhé „zarámování“, tj. ohraničené zviditelnění jednoho přírodního segmentu (vegetáže, slupky cibule, slupky brambor, štětiny atd.). Kolářová kombinuje zobrazované objekty, respektive jejich vnitřní či na první pohled neviditelné struktury, bez ohledu na to, zda pocházejí z přírodní či umělého světa. Kolářová skutečně překračuje nejen protikladnost abstraktních a konkrétních složek vnímání a zobrazování světa, ale vlastně jako by stírala jednoznačnost konvenčních klasifikací organického a anorganického, stejně jako umělého a přírodního a také tradičně uměleckého a přírodního. Můžeme zobecnit, že v tomto spontánním stádiu své fotogramatické obsese zohledňuje analogické (a nikoli pojmové) zobrazovací a dá se říci i poznávací principy a funkce myšlení a vnímání. Dává jim plnou volnost, tvary a skryté významy přecházejí jeden v druhý, asociované obsahy se neztrácejí v záplavě „autonomní krásy“, ale ani nedominují, nevnučují případnému vnímateli své jedinečné příběhy. Kolářová intuitivně postupuje právě cestou takového znásobení analogického a identického poznávání, jak se projevuje v malířství stejně jako v ryze přírodních procesech, anebo v nespátřených, „nezáměrných“ strukturách našeho každodenního světa (civilizační odpadky, předměty opomíjené a bezděčně formované – to jsou ty zmačkané jízdenky, celofánové obaly, rozlámané žiletky apod.). V tomto pojetí neplatí či je nepodstatná ona Josefem Hlaváčkem zdůrazňovaná a námi citovaná distinkce mezi českou strukturální abstrakcí a „ne-abstraktním“ tvaroslovím Kolářové fotogramů. („... se o abstrahování vůbec nejedná“, „ani nejde o proces, který by (...) prezentoval autonomní, nikdy předtím neexistující tvary a barvy“ (Hlaváček, 2003, s. 18). Právě naopak: takové projevy zviditelňování vnitřních struktur a často obdobné strukturální obrazy českého informelu jsou ve světle Cailloisových zobecnění plně srovnatelné, nikoli však totožné. Ovšem jakmile autorka tuto mnohoznačnou oblast opustí

(srov. dále) a vydá se cestou jednoznačné, racionálně odpsychologizované kombinatoriky izolovaných tvarů a tvarových sestav, účinek svého díla oslabuje. A tak možná právě na tvorbu Běly Kolářové více než na produkci jiných autorů můžeme vztáhnout bonmot, jímž Roger Caillois uzavírá svou úvahu: „Velikost člověka spočívala vždy v tom, že je omylný a že tvoří tápaje.“ (Caillois, 1968, s. 127)

4.7.

Rentgenogramy kruhu – kresba světlem (1962–1963)

„Samozřejmě jsem při práci v temné komoře neodolala kouzlu světla, jeho zázračné moci, kdy samo o sobě dokáže na fotopapíru či fotodesce vytvořit obraz – absolutní fotografii. Jak málo je k tomu zapotřebí! Jenom hledat a zkoušet spoutat světlo, omezit je tvarem, jakýmkoliv, špetkou vlasů, předmětem, který nám náhodou padne do ruky, ať je to sítko, zámeček, proděravělý plech. Prostříhat si černý papír, poškrábat k tomu účelu připravenou fotodesku. Potom je zapotřebí pohyb. Jednou je to pohyb čočkou zvětšovacího přístroje, který mírně vysunujeme z jeho kolmé polohy, podruhé pod světlem zvětšovacího přístroje volně pohybujeme bromitým papírem, nadzvedáváme jeho strany anebo jej opatrně až s milimetrovou přesností posunujeme. Papír se dá rovněž upevnit na rotační přístroj, který uvádíme do chodu v různých rychlostech a časech. Možností je mnoho, jenom je třeba mít dostatek trpělivosti k hledání dalších postupů a jejich kombinování s již použitými. Dobrým zdrojem a pomocí mi bylo lisovaná sklo s rozmanitostí svých vzorů, dnes už nevyráběných, cizí rukopisy nebo kresby pro takzvanou objektivní fotografii.“ (Kolářová, 1991, nestr.)

Navazující etapu bezkamerové experimentace Běly Kolářové představuje cyklus (složený z několika sérií) nazvaný *Rentgenogramy kruhu* (1962–1963). Při konstrukci této fotografické techniky se již Kolářová primárně

neinspiruje dosud preferovanými rayogramy. Přestože nadále nepoužívá fotoaparát a uzavírá se v temné komoře, nepracuje s předměty či předmětnými asamblážemi (umělý negativ), nýbrž se ve svém konceptu *absolutní fotografie* pokouší „spoutat světlo“. To v praxi znamená, že fotopapír osvětluje úzkými svazky světelných paprsků, jež propouští přes přednastavenou šablonu. Tu tvoří prostříhaný černý papír, sítko či jakýkoli perforovaný předmět, který tak zastupuje roli negativu a modeluje pozitivní fotografickou „kresbu“. V těchto „kresbách světlem“ tedy Kolářová jakoby simuluje práci kreslířovy ruky speciální mechanickou technikou. Aby však bylo dosaženo kresebného účinku, bylo nutné celý „nástroj“ uvést do pohybu. Expozici skrze statický rastr doplňuje o složku dynamickou: pohybuje jednak čočkou v projektoru, jednak fotocitlivým papírem (posléze umístěném na rotačním přístroji, což dodává možnost dosáhnout v kresbě pravidelnosti a symetrie), a tak konečně mohou vznikat ony linie-světelné stopy, jež skládají výsledný obraz. Zdá se, že v tomto povýtce mechanickém procesu je průběžně čím dál výrazněji potlačována subjektivní složka zobrazování, že Kolářová ve své absolutní fotografii dosahuje zejména na konci cyklu vskutku „naprosté autonomie svých děl“ (Císař, 2015, s. 55)

Ovšem ani v tomto postupu není Běla Kolářová bez předchůdců. Dá se říci, že ve snaze zachytit pohyb a jeho různé aspekty svým způsobem navazuje na známé experimenty s chronofotografiemi Edwarda Muybridge (1830–1904), Thomase Eakinse (1844–1916) nebo Étienne-Jules Mareyho (1830–1904), jak připomíná i Karel Císař. Zároveň nelze opomenout možnou souvislost s výtvarnými aspiracemi italského futurismu, který – mimo jiné – usiloval o výtvarné zachycení pohybu či souběžnosti fyzických a mentálních procesů: „...základ všech výtvarných pokusů futuristů: DYNAMISMUS (simultánnost absolutního a relativního pohybu), SILOČÁRY (simultánnost odstředivých a dostředivých sil)“. (Boccioni, 1968, s. 155) Jako příklad takové víceméně vnější afinity, jež asociuje nejspíše téma výchozí fotografie Běly Kolářové zachycující děti skákající přes švihadlo z cyklu *Dětské hry*, lze uvést třeba známé dílo Giacoma Bally (1871–1958) *Dynamismus psa na vodítku* z roku 1912.

Nejblíže k principům utvářejícím Kolářové *Rentgenogramy* má však opět experimentální invence Marcela Duchampa, který se problematikou výtvarné reprodukce pohybu zabýval systematicky, přinejmenším ve dvou etapách. Do prvního období spadá jeho koncepce známého *Aktu sestupujícího ze schodů* (1912), jež sám autor popisuje jako „statické pozice postupných fází sestupování“ a který vznikl ještě dříve, než autor mohl vidět alespoň reproduované obrazy italských futuristů. Na rozdíl od nich však Duchamp v tomto díle nechtěl vzbudit iluzi pohybu – „zachycení pohybu, tedy onen žádoucí smysl obrazu, je v tom, co v něm není a být nemůže“. (Chalupecký, 1998, s. 73)

Z hlediska našeho tématu je podstatnější období druhé (zhruba mezi roky 1920–1926), v němž Duchamp konstruoval speciální mechanické sestavy, jež nazýval *rotoreliéfy*: nejprve to byly takzvané *Rotační desky* či *Rotační polokoule*, na nichž byly umístěny nákresy kruhových výsečí. Pokud se uvedly s pomocí mechanického přístroje do kruhového pohybu, vznikla optická iluze rozvíjející se spirály. Později Duchamp umisťoval nákresy zachycené na lepence na gramofonový přístroj, jehož rotace vyvolá další optickou iluzi vznášejícího soustředného kruhu či posléze dokonce figurativních motivů (japonská rybka, lampión, montgolfiéra). Tyto experimenty mají na první pohled podobu optické hříčky, ale jejich smysl je hlubší: Duchamp dlouhodobě zkoumá takzvané nesítnicové zobrazování (umění) – obraz se má „pro diváka vytvořit teprve v procesu vnímání. ‚Optické iluze‘ ukazují něco, co tu hmotně není. V tom smyslu také nevznikají na sítnici, nýbrž teprve v šedé kůře“. (Chalupecký, 1998, s. 293) V tomto smyslu je Duchamp bezesporu přímým předchůdcem a inspirátorem také op-artu.

Běla Kolářová Duchampovy postupy nenapodobuje, nemá v úmyslu vyvolávat jakkoli sofistikované optické iluze, ale s Duchampem se shoduje v základním záměru, v potřebě „revolucionalizovat vnímání“ (Císař, 2015, s. 50). V této nové senzibilitě intuitivně odkrývá potenciál pro další vývojový pohyb výtvarného zobrazování jako takového. Rozdíl a smysl můžeme popsat i tak, že Duchampovy *rotoreliéfy* se až v pohybu teprve uskutečňovaly a plně

fungovaly, kdežto Kolářové rentgenogramy (kruhové fotogramy) se pohybem utvářely. Přičemž výsledné artefakty působí na vnímatele jako sugestivní kontemplativní předlohy, mnohdy volně srovnatelné se známými obrázky buddhistických meditačních mandal: „Zatímco u Duchampa linie stále uniká v pulsujících metamorfózách, Běla Kolářová chce, abychom se do jejího imaginárního prostoru tiše propadli a prožili intenzitu zastaveného světelného chvění, jehož záznam nemá daleko od vizuální partitury.“ (Klimešová, 2012)

5. Přijetí, prezentace, kontext

5.1. Fotografická tvorba Běly Kolářové po roce 1963

V průběhu roku 1963 Kolářová práci s fotogramy opouští a její tvůrčí úsilí se obměňuje. Zpočátku rozvine techniku takzvaných *derealizací*, tj. svébytných fotomontáží a kolážových sestav, reflektujících a interpretujících zpravidla staré fotografie, snímky krajin, městských scenérií, portréty lidí apod. Interpretační složka na úkor složky pouze dekorativní je posílena zejména v takzvaných *derealizovaných portrétech* slavných i méně slavných osobností. Sama tuto polohu své tvorby opět komentuje a tu je podle mého soudu nutno zaznamenat a zdůraznit, že – stejně jako při vzniku umělých negativů – klade akcent na interpretační, subjektivně empatickou složku výrazu: „...snímky krajin a míst, o nichž sníme, ač jsme je nikdy nespátřili, svět makrokosmu převedený do černé a bílé, portréty lidí, jejichž odkaz milujeme. Tím vším jsme přece poznamenáni a můžeme k tomu něco dodat, doplnit tím, co v nás vyvolávají, co nám připomínají, na co nás nutí myslet“. (Kolářová, 1991, nestr.) Tato etapa její tvorby má zjevně nejkonkrétnější („figurativní“) rysy a také tu lze bezprostředně zaznamenat vliv kolážové tvorby jejího manžela Jiřího Koláře (roláže, destrukční a rekonstruktivní práce s výtvarnými předlohami).

V letech 1963–1964 se Kolářová vrací ke kamerové fotografii a věnuje se vlastní verzi takzvané *aranžované fotografie* (*Vlasové aranže* aj.), jejíž novodobá tradice je bezesporu výrazná – zmiňme například fotografickou práci autorů *Skupiny Ra* ze čtyřicátých let a počátky tvorby Emily Medkové-Tláskalové zhruba ze stejného období (viz dále).

V průběhu roku 1964 dochází v tvorbě Běly Kolářové k zásadnímu zlomu, fotografie jako výrazový prostředek, byť jakkoli modifikovaný, ji přestává uspokojovat: „... jednoho dne fotoaparát přestal vyhovovat. Na lidské oko nestačil. Krátký záběr drobných předmětů, jejich černobílý obraz zachycený zlomkem vteřiny neukáže, jak tyto svítí, jak se ve světle mění, jaké stíny vrhají podle úhlu našeho pohledu. Začala jsem je tedy lepit a tak vznikly

moje asambláže". (Kolářová, 1991, nestr.) Od toho okamžiku soustředí zájem především na fyzické kvality předmětné skutečnosti a na možnosti jejich skladby (série, atlasy atd.). Přitom se více či méně z jejich realizací vytrácí dosud všudypřítomná a osvěžující hra náhody a „... do jejich prací začala pronikat potřeba organizujícího řádu". (Valoch, 2006, nestr.)

K tomu je ovšem třeba dodat, že Kolářová v průběhu následujících let své rozhodnutí opět přehodnotila. V roce 1969 vytvořila sérii ilustrací pro knihu Bohumily Grögerové *Zivilisationsschemata*.⁹ Zde autorka své postupy využila systematicky, konstruovala série individuálních světelných stop, soustředila se na jejich strukturální a prostorové řazení. V další fázi (1995) se Kolářová vrací k modifikované metodě kresby světlem, k takzvaným *reliéfním fotogramům*, jimž na počátku 60. let věnovala jen několik málo pokusů. Původní kresba světlem je v procesu variantního skládání, ohýbání či vrstvení modifikována. V jisté době s tzv. *muchlážemi*, tj. modifikovanými kolážemi, jež v 60. letech vyvinul manžel Běly Kolářové, výtvarník a básník Jiří Kolář,¹⁰ se tak objevuje „prostorová kvalita jako nové estetické poselství i jako nová výzva fotografií" (...) V roce 1995 si Kolářová uvědomila, že možnosti prostorového formování fotografie nejsou ještě zdaleka vyčerpány". (Valoch, 2006, nestr.)

9

Grögerová, Bohumila (1969), *Zivilisationsschemata*, Hof-Saale 1970, německy, překlad K. B. Schäuffelen; česky pod titulem *Meandry* (1996), Torst, Praha.

10

Kolář dává koncept *muchláží* do souvislosti s gestuální malbou a explosionalismem Vladimíra Boudníka a charakterizuje jej takto: „Dobře provlhčený papír dokáže zmuchlat každý. Když to nedokáže, stačí pohodit stránku časopisu za deště na chodník. Déšť a šlápoty chodců nebo pneumatiky aut to udělají za něho. Můžete mi věřit, sám jsem to mnohokrát zkusil a každý kromě zmíněného Boudníka na mne ohrnoval nos. Životní analogie s událostmi a výbuchy osudu, které člověka zmuchlají tak náhle a hluboce, že následky takových smrští v sobě nikdy nenarovná nebo nerozžehlí, mne samotného přesvědčily, že mé počínání je přece jen k nějakému poznání užitečné." (Kolář, 1999, s. 122)

5. 2. Prezentace, kontext (60. léta)

Tvorba Běly Kolářové se veřejnosti poprvé představila v roce 1962 v pražském Mánesu na výstavě *Nová jména ve fotografii*, kterou organizoval Arsén Pohribný. V roce 1963 se stává zakládající členkou skupiny *Křížovatka* a na její první výstavě v roce 1964 v pražské Galerii Václava Špály se kromě jiného prezentuje i čtyřmi *Rentgenogramy kruhu*. Skupinu tvořilo 12 osobností české výtvarné scény: J. Kolář, B. Kolářová, K. Malich, V. Mirvald, Z. Sýkora, V. Burda, R. Fremund, J. Hlaváček, J. Kubíček, P. Mautnerová, J. Padrta, O. Slavík. Základní teoretickou orientaci tohoto uskupení se v textu do katalogu pokoušel stanovit teoretik Jiří Padrta v duchu ortodoxního výtvarného nekonstruktivismu: „Tak zvané objektivní tendence jsou opačným pólem přemíře subjektivity, obsažené v tomto umění romantického původu, opřeným o důsledné principy konstruktivního pořádku, proporce a čísla, zakotvené hluboko v zákonech matematicko-geometrických řad a struktur.“ (Padrta, 1964, nestr.) Tato výrazná ambice byla však vlastní pouze dvěma výtvarníkům (Sýkora, Malich), ostatní reprezentovali relativně eklektické přístupy, ať již ovlivněné informelem (Mautnerová) či tematizacemi figurativními (Kolář). (srov. Hlaváček, 2003, s. 21, Rojková, 2009, s. 24).

Jisté je, že ani tehdejší tvorbu Běly Kolářové takový reduktivní pohled nevystihuje, a sám Padrta její tvorbu charakterizuje dosti vágně: „... nervózní křehká přediva čar, svíjená vířivými pohyby spirál a kružnic, jindy mřížoví struktur či kolování a pulzování organických tvarů“ (Padrta, 1964, nestr.). Zároveň však nutno připustit, že na další putovní prezentaci skupiny *Křížovatka* nazvané *Nová citlivost* (1968, Brno, Karlovy Vary, Praha), kde Kolářová vystavovala koláže a asambláže (a pouze 2 kresby světlem z roku 1968) je možné Padrtovy nekonstruktivistické kánony vztáhnout případněji. Ať tak či onak, lze shrnout, že výstavou *Nová citlivost* se vzhledem k dějinné situaci roku 1968 uzavírá nejen činnost skupiny *Křížovatka*, ale v zásadě i jedna kapitola v díle Běly Kolářové. Jako výrazný epilog této etapy může být chápána poslední svobodná expozice uskutečněná v Galerii Václava Špály

v roce 1969 pod názvem *Někde něco* (za účasti manželů Jiřího a Běly Kolářových a Zorky a Jana Ságlových).

Pokud však jen letmo nahlédneme do chronologie kolektivních výstav, jichž se Běla Kolářová zúčastnila mezi lety 1964–1968, už jen u jejich názvů nás zarazí obsahová dvojlomnost:

1964 – *Křížovatka*

1966 – *Obraz a písmo*

1966 – *Surrealismus a fotografie* (Výstavu připravili Adolf Kroupa, Petr Tusk, Václav Zykmond a Vilém Reichmann)

1968 – *Klub konkretistů*

1968 – *Nová citlivost (Křížovatka a hosté)*

1968 – *Surrealismus a fotografie* (kurátorka Nina Dvořáková, text do katalogu Václav Zykmond)

V zásadě lze říci, že kurátoři výstav a výtvarní teoretici řadili v první polovině 60. let tvorbu Běly Kolářové do několika více či méně vyhraněných stylových okruhů a kategorií: vedle již zmiňovaného neokonstruktivismu (skupina *Křížovatka*) ji Jiří Padrta spolu s jejím manželem Jiřím přizval k účasti na projektu vizuální poezie *Obraz a písmo* reagující na vrcholící vlnu lettrismu a konkrétní poezie. (Krátká, 2012, s. 21–28) Spíše než fotogramy se zde autorka prezentovala aranžovanými fotografiemi z poloviny 60. let, jež často stylizovala do období grafických znaků: „Proč neukázat, že pod předmětem, jehož tvar odpovídá jeho určení, je skryt další groteskní tvar kaligrafu, písmene, číslice, anebo je tvárným materiálem nenapodobit?“ (Kolářová, 1997, nestr.) Zde máme na mysli především její parafráze strukturních, zejména vlasových grafémů, jež byly možná vzdáleně inspirovány někdejšími aranžovanými fotografiemi přítelkyně Běly Kolářové, surrealistické fotografky Emily Medkové (cykly *Inkvizitoři* a *Dvorní dámy* z roku 1951 – srov. Bydžovská, Srp, 2001, s. 20–21, 72–74), přesto byly v mnoha ohledech výtvarně originální a v kontextu tehdejší vizuální poezie zcela výlučné.

S Padrťovým nekonstruktivismem, jenž se v průběhu času rozvinul do aktivit *nové citlivosti*, se od roku 1967 paralelně uplatňuje další výrazné výtvarné uskupení teoreticky zaštitěné Arsénem Pohribným, *Klub konkretistů* (Radek Kratina, František Dörfl, Jan Dušek, Jindřich V. Gola, Jiří Hampl, Pavel Hayek, Jiří Hilmar, Dalibor Chatrný a řada dalších): „Představovali si konkréty jako kladné parafráze druhé přírody, zvědavě vstupovali do vztahů s umělou technologickou přírodou, vycházeli z umělosti látek a konkréťů samých. Předpoklad jejich tvorby byl srozumitelný: analogie s inženýrským programováním, s racionálními postupy a se strojbou, snaha o racionalizaci metod.“ (Pohribný, 1988–1989, nestr.)

Všechny tyto mnohdy značně nesourodé aktivity se rodily v permanentním ideovém a výtvarně experimentálním kvasu, jenž v průběhu 60. let překotně a často nekriticky integroval zahraniční vlivy (neodadaismus, nový realismus Pierra Restanyho, konkretismus düsseldorfské Skupiny Zero aj. – srov. Rojková, 2009, s. 15). Autoři a teoretici objevovali principy a tvárné postupy geometrické abstrakce, aniž plně refleктоvali výboje českého předválečného konstruktivismu a předválečné avantgardy (Bauhaus, ruský a teigovský konstruktivismus atd.).

Další nepřehlédnutelné slovo, které se objevuje v seznamu participací Běly Kolářové na kolektivních výstavách, je surrealismus. Zde však nutno zaznamenat, že Běla Kolářová nikdy nepatřila do legitimního proudu českého poválečného (post)surrealismu, který reprezentovaly okruhy autorů sdružených kolem osobnosti Karla Teigehe (zemřel v r. 1951) a po jeho smrti kolem Vratislava Effenbergera.¹¹ S tímto okruhem dočasně spolupracoval jen Jiří Kolář – v pozůstalosti V. Effenbergera se nacházejí Kolářovy odpovědi na anketu z 50. let. Poté, kdy Kolář skončil s psanou poezií a věnoval se výhradně výtvarným realizacím, byla spolupráce přerušena. Podle svědectví Josefa Hlaváčka se Běla Kolářová stýkala pouze s Emilou Medkovou, o čemž svědčí i její „derealizovaný portrét“ z roku 1963. [srov. Hlaváček, 2003, s.

11

Sborníky *Znamení Zvěrokruhu* (1948–1952), *Okruh pěti objektů* (1953–1962), okruh *UDS* (1963–1969) – srov. Dvorský, Dryje, Stejskal (2011), s. 67–71.

20]) Navzdory tomu byla Běla Kolářová přizvána na ony dvě výstavy *Surrealismus a fotografie* z roku 1966 a 1968. Důvod byl prostý: obě expozice ideově a koncepčně zaštiťoval bývalý představitel někdejší parasurrealistické *Skupiny Ra* Václav Zykmond, jehož „surrealistická“ kritéria byla i z toho důvodu eklektická a méně vyhraněná.

6. Závěr

V předchozích kapitolách jsme charakterizovali tvorbu fotogramů Běly Kolářové jako dílčí a osobité varianty takzvané bezkamerové fotografie. Přitom jsme se pokusili nahlédnout smysl této tvůrčí práce, jak se zrcadlil ve vlastních autorčiných reflexích a intencích. Zároveň jsme zohlednili dřívější i víceméně současné komentáře a analýzy této originální produkce (Josef Hlaváček, Jiří Valoch, Marie Klimešová, Karel Císař a další), z nichž lze (re)konstruovat původní, neodvozený význam této tvorby v kontextu uměleckých snah konce padesátých let a zejména počátku let šedesátých.

V této souvislosti nelze pominout, že v době, kdy dílo Běly Kolářové vznikalo, nebylo známo nejen v oficiálních strukturách a uměleckých institucích tehdejšího Československa, ale ani v okruzích neoficiální kultury. To znamená ani v nejbližším autorčině okolí, jež reprezentovalo společenství takzvaného kolářovského okruhu („Kolářův stůl“ v kavárně Slavia). Zde byla zřejmě upřednostňována tvorba renomované profesionální fotografky Evy Fukové, jejíž dílo uvedl obdivným textem do katalogu Bělin manžel Jiří Kolář už v roce 1961 (Hlaváček, 2003, s. 21).

Tvorba Běly Kolářové se primárně vymezuje mimo jakoukoli ortodoxii ismů a dá se říci, že její podstata je intuitivně empatická. Jistě v tom hraje roli i fakt, že Kolářová není profesionální, odborně školená výtvarnice ani fotografka, a tato relativní nevýhoda se v prostředí existujících animozit mezi teoretiky protežujícími „své“ výtvarníky nakonec ukazuje jako přednost. V tom se ostatně shoduje s osudem svého manžela Jiřího Koláře, jenž byl rovněž výtvarným autodidaktem a jehož tvůrčí úspěch nebyl ještě v průběhu padesátých let nikterak patrný.

Takový bezprostředně intuitivní tvůrčí postoj má jistě větší šanci vstřebávat podněty z nejrůznějších kontextů. Jak už jsme naznačili, tvorba Běly Kolářové byla v různé míře a v různém čase zasažena radiací surrealistických experimentů, zejména Man Rayových fotogramů. Objevují se v ní rovněž

analogické korelace s některými aspekty fotografické práce Brassaiovy a možná neočekávaná, nicméně evidentní shoda s koncepty Salvadora Dalího. V průběhu srovnávací analýzy proměnlivého výtvarného tvarosloví Běly Kolářové jsme zjistili, že oněch vnějších i vnitřních afinit je více. V té souvislosti si povšimněme, že jeden z komentátorů jejího díla bezděčně potvrzuje náš „cailloisovský“ závěr o srovnatelnosti (nikoli totožnosti) „abstraktních“ podob jejích fotogramů a zobrazovacích procesů českého informelu (srov. Šimon, 1998, s. 6). Rozdíl mezi naším pohledem a těmito kunsthistorickými klasifikacemi vnějších znaků výtvarné abstrakce je zásadní: nejde o genezi a povahu abstrakce jako takové, ale o hledání a nalezení společného jmenovatele těchto fenoménů, jímž není nic jiného než spontánní, „automatická“ imaginace přírody. Toto univerzální kritérium Rogera Cailloise se vztahuje i na další tvůrce, ať už máme na mysli Karla Teigehe, artificialismus Jindřicha Štyrského a Toyen z 20. let, fokalky Jindřicha Heislera a Josefa Istlera ze 40. a 50. let či třeba frotáže Maxe Ernsta.

Samozřejmě můžeme jen spekulovat, do jaké míry a v jakém smyslu mohly či nemohly tvorbu Běly Kolářové ovlivňovat ony často až příliš jednostranné teoretické koncepty, jež se pokoušely její dílo kunsthistoricky klasifikovat (Padrta, 1964, Pohribný, 1988–1989). Jisté je, že například v navazující linii seriálních fotografií či asambláží (*Vzorníky*, 1964) se reduktivní „objektivní“ racionalismus uplatňoval zřetelněji. I když nutno uznat, že jistou dětsky kombinatorickou hravost si v jejím provedení tyto stereotypní pop-artové multiplikace podržely. Ale na druhé straně: v produkci *derealizovaných fotografií* a zejména v cyklu *Derealizované portréty* více či méně převážil aspekt interpretace jako tvůrčí činnosti, aspekt hravosti významotvorné, tedy primární subjektivně motivační vklad – ačkoli vliv kolážové tvorby Jiřího Koláře je tu možná až příliš patrný. Z toho, co bylo řečeno, můžeme snad již vypreparovat jistý jedinečný rys, který tvorbu Běly Kolářové individualizuje a prostupuje jejím dílem jako jakýsi stále přítomný subjektivní činitel: už při vzniku *umělých negativů* byla rozhodující autorčina motivace, totiž zájem o odhalení skrytých obsahů zdánlivě bezvýznamných věcí.

Kolářová měla od počátku na mysli zvýznamnění věcí jako otisků, jako stop lidské přítomnosti v interakci s přírodou. Na rozdíl od zviditelňování oněch objektivních a racionálních schémat moderní civilizace, jež ústí na jedné straně do adorace vyprázdněných forem geometrické abstrakce a na druhé směřují k adoraci odživotněné skutečnosti jako takové: „Neo-dada je výsledkem naší technicko-industriální společnosti a jejím zrcadlovým obrazem. Pop-art je ve skutečnosti ideologií naší společnosti, nikoli jejím odhalením. V zorném poli pop-artu už není příroda, už v něm není živá bytost, nýbrž prefabrikovaný svět plechovek od piva, lahví od coca-coly, fotografií pin-up girls, poklopů z toalety, svět přežvýkaných věcí, zkrátka svět naší prefabrikované současnosti. Je to, jak se vyjádřil Brian O' Dugheerty, „úhybný manévr avantgardy jako umělecký pokus obohatit duchovní chudobu.“ (Richter, 1969, s. 15)

Troufám si tvrdit, že tato charakteristika se na dílo Běly Kolářové nevztahuje, anebo v krajním případě jen jako dílčí označení potenciálně rizikového momentu. Sjednocení sféry organické a anorganické, umělecké a ne-umělecké probíhá u Kolářové intuitivně a empaticky. Nelze pochybovat o tom, že *raison d' être* takové snahy spočívá ve sloučení vypjaté citlivosti s postupy, jež zviditelňují a zvýznamňují na první pohled nesamozřejmou skutečnost. Osvobození a osobité využití zobrazovacího potenciálu bezkamerové fotografie je tu východiskem a stává se pro Bělu Kolářovou i setrvalým konceptuálním základem invenčního přístupu k tvorbě jako takové. Jistě i pro takové úsilí platí již citovaná Batchenova charakteristika funkce a podstaty fotogramu: „Objekt a obraz, skutečnost a její reprezentace se zde setkávají tváří v tvář, doslova se dotýkají.“ (Batchen, 2015, s. 218)

Pod počínajícím tlakem reklamní, dokumentární či jakékoli profesionálně pojaté fotografie pocítila Kolářová nutnost distancovat se od zbytnělých projevů takto reprezentovaného světa. Je zřejmé, že jde zároveň o distanci od jakýchkoli apologií fatální vyprázdněnosti moderního světa, o aktivní postoj, jenž má čelit riziku všeobecného oblbení a manipulace doby, „...která nás zahrnuje snímky krásných krajů, tváří, předmětů, jimiž se snaží nás

získat a ovlivňovat, abychom snad zapomněli na nevyhnutelný konec věcí i nás samých.“ (Kolářová, 1991, nestr.)

Obrazová příloha



Man Ray, *Rayogram (spirála)*, 1923



Běla Kolářová, *Vegetáž*, 1961



Běla Kolářová, *Slupka brambory*, 1961



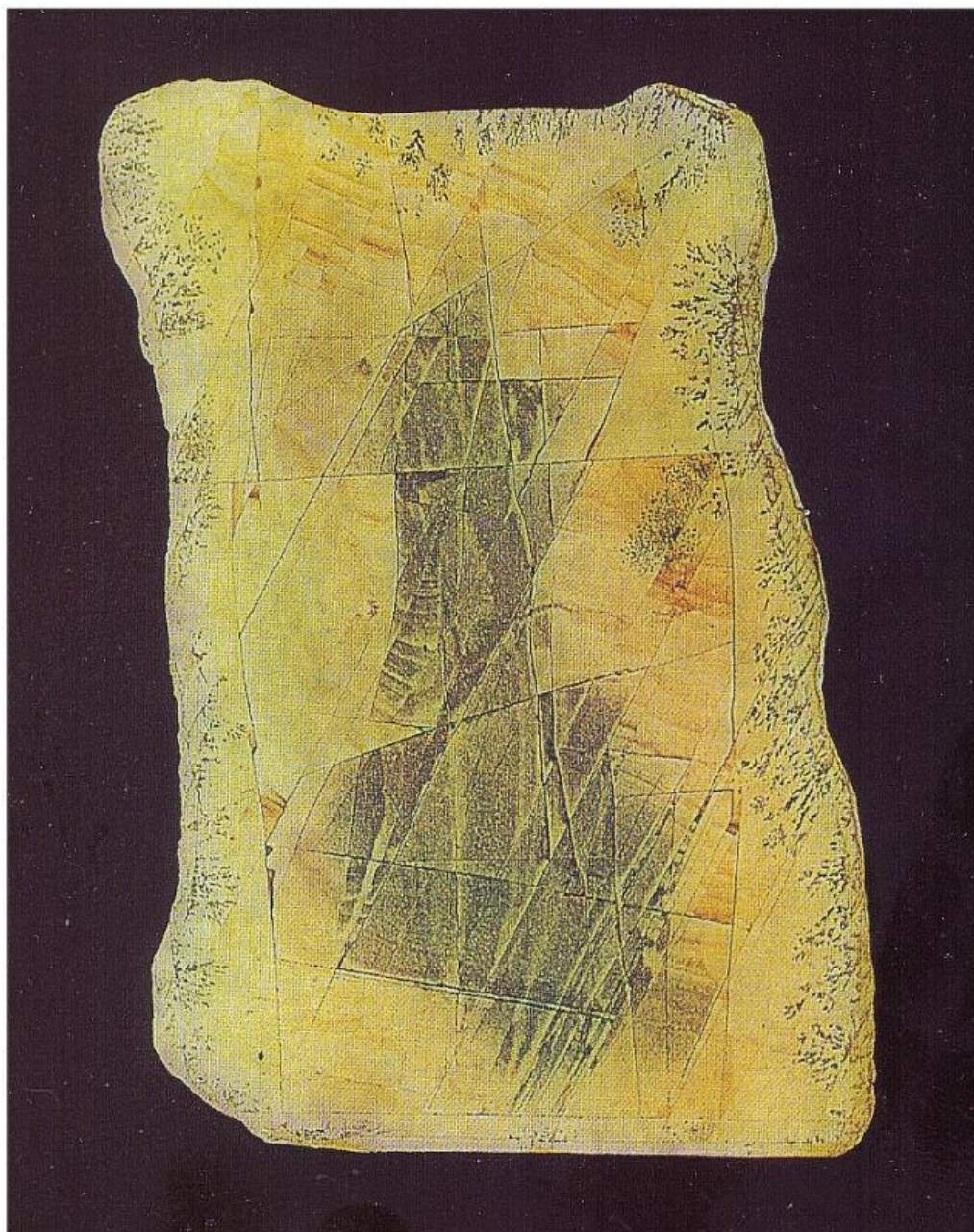
Brassaï, z cyklu *Nezáměrné sochy*, 1933



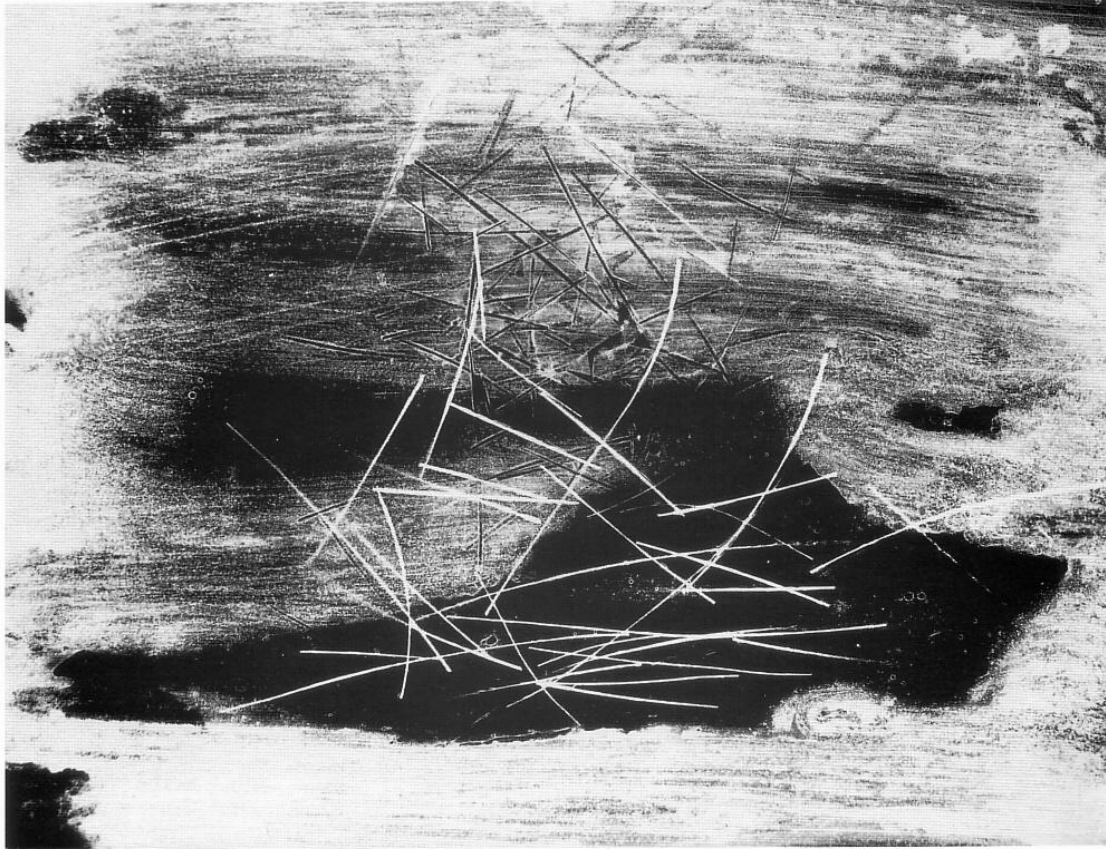
Běla Kolářová, *Tak sladké slunce*, 1961



Běla Kolářová, *Umělý negativ – Bažantí péro*, 1961



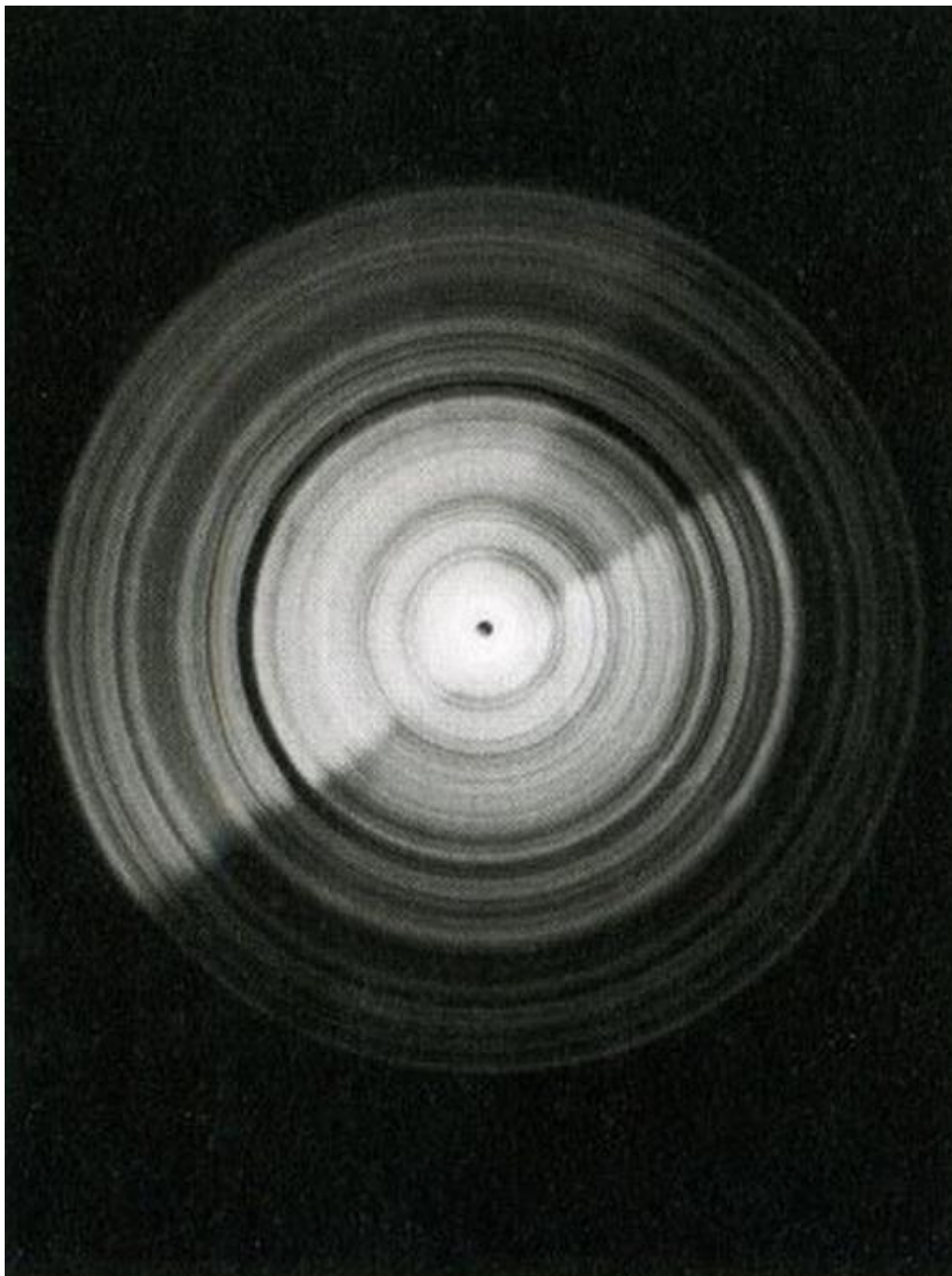
Roger Caillos, *Kámen*, 1962



Běla Kolářová, *Štětiny*, 1961



Marcel Duchamp, *Rotoreliéf*, 1935



Běla Kolářová, *Rentgenogram kruhu*, 1963



Běla Kolářová, *Rentgenogram kruhu*, 1961



Běla Kolářová, *Rentgenogram kruhu*, 1961



Schéma buddhistické „kosmické mandaly“



Roger Caillois: *Achát*, sbírka Rogera Cailloise, z knihy *Kameny a další texty*

(foto François Farges)

Seznam použité bibliografie

- ANDĚL, Jaroslav (2012), *Myšlení o fotografii*, Praha: Akademie múzických umění, ISBN 8073312352
- Art encyclopedia. The concise Grove dictionary of art. Anna Atkins.* [online]. Oxford University Press, 2002 [cit. 2009-08-11]
- BARTHES, Roland (2004), *Mytologie* (1957), Dokořán, Praha. ISBN 80-86569-73-X
- BARTHES, Roland (2004a), „Rétorika obrazu.“ in: Císař, Karel (ed.), *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové. ISBN 80-239-5169-6
- BATCHEN, Geoffrey (2015), *Umění nových médií – Zviditelnění elektřiny*, Masarykova univerzita, Brno.
- BATCHEN, Geoffrey (2016), *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*, Prestel/Delmonico. ISBN-10: 379135504X ISBN-13: 978-3791355047
- BENJAMIN, Walter (2009), Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti (1936), in týž: *Výbor z díla I (Literárněvědné studie)*, Oikoymenh, Praha. ISBN 978-80-7298-278-3
- BENJAMIN, Walter (2012), *Malé dějiny fotografie* (1931), cit. dle Anděl (2012)
- BOCCIONI, Umberto (1968), *Wir sehen Bertrachter mitten ins Bild* (1914), cit. dle Lamač (1968), s. 155.
- BRASSAÏ (2012), *Rozhovory s Picassem* (1966), cit. dle Anděl (2012)
- BRETON, André (1996), *Manifest surrealismu* (1924), in týž: *Manifesty surrealismu*, Herrmann a synové, Praha.
- BURZOVÁ Petra, HIRT, Tomáš, LUPTÁK, Lubomír (2015), *Vizuální antropologie: klíčové studie a texty*, Katedra antropologie, FF Západočeská univerzita v Plzni, Plzeň. ISBN 978-80-261-0473-5

BYDŽOVSKÁ, Lenka, SRP, Karel (2001), *Emila Medková*, Kant, Praha. ISBN 80-86217-50-7

CAILLOIS, Roger (1968), *Zobecněná estetika*, Odeon, Praha.

CÍSAŘ, Karel (2015), *Abeceda věcí: Poznámky k modernímu a současnému umění*, UMPRUM, Praha. ISBN 978-80-86863-70-2

DALÍ, Salvador (2012), Neeukleidovská psychologie fotografie (*Minotaure* č. 7/1935), cit. dle Anděl (2012).

DIDI-HUBERMANN, Georges (2009), *Ninfa moderna. Esej o spadlé drapérii*, Fra, Praha. ISBN 978-80-86603-84-1

DVORSKÝ Stanislav (2001), Z podzemí do podzemí, in: Allan, Josef (ed.), *Alternativní kultura*, NLN, Praha. ISBN 80-7106-449-1

DVORSKÝ, Stanislav, DRYJE, František, STEJSKAL, Martin (eds.) (2011), *Surrealistická východiska (1948–1989)*, katalog výstavy PNP, Společnost Karla Teiga, Praha.

EFFENBERGER, Vratislav (1969), *Realita a poesie*, Mladá fronta, Praha. ISBN 23-062-69

EFFENBERGER, Vratislav (1969a), *Výtvarné projevy surrealismu*, Odeon, Praha.

FOSTER, Hal (2009), Kdo se bojí neoavantgardy, in Langerová, Marie, Vojvodík, Josef (eds.), *Symboly obludností*, Malvern, Praha. ISBN 978-80-86702-66-7

HLAVÁČEK, Josef (2003), „Příběh Běly Kolářové“, in *Běla Kolářová*, Egon Schiele Centrum, Český Krumlov a Arbor vitae, Praha (katalog výstavy).

KLIMEŠOVÁ, Marie (2001), České výtvarné umění druhé poloviny 20. století, in: Allan, Josef (ed.), *Alternativní kultura*, NLN, Praha. ISBN 80-7106-449-1

KLIMEŠOVÁ, Marie (2012), Otisk, stopa, linie: fotografie Běly Kolářové, tisková zpráva k výstavě

Běla Kolářová (v doprovodu Tomáše Vaňka), Fotograf Gallery, Praha 18. 1. – 17. 2. 2012.

KOLÁŘ, Jiří (1999), *Slovník metod / Okřídlený osel (80. léta)*, Gallery, Praha. ISBN 80-86010-17-1

KOLÁŘOVÁ, Běla (1991), *Jedna z cest (1968)*, in katalog výstavy *Běla Kolářová – Fotografie*, Galerie u Bílého jednorožce, Klatovy.

KRÁL, Petr (1994), *Fotografie v surrealismu*, Torst, Praha. ISBN 80-85639-35-

SKRÁTKÁ, Eva (2012), *Útěky obrazu do poezie a poezie do obrazu*, *Host*, roč. XXVIII, č. 6, s. 21–28.

KRAUSOVÁ, Rosalind (2004), *Fotografické podmínky surrealismu*, in: Císař Karel (ed.), *Co je fotografie?*, Herrmann a synové, Praha.

KUNDERA, Ludvík (1983), *Dada*, Jazzová sekce, Praha.

MÍČKO, Miroslav (1968), *Člověk v přírodě, příroda v člověku*, in Caillois, Roger (1968).

LAMAC, Miroslav (1989), *Myšlenky moderních malířů*, Odeon, Praha. ISBN 8020700870

NEŠLEHOVÁ, Mahulena (1997), *Podoba českého informelu*, in: *Český informel (1997)*, katalog výstavy, GHMP, Praha.

PADRTA, Jiří (1964), *Křižovatka*, Galerie Václava Špály, katalog výstavy, Praha.

PETROVÁ, Eva (2000), *Skupina 42*, in Pešat, Zdeněk, Petrová Eva, *Skupina 42 (Antologie)*, Atlantis, Brno. ISBN 80-7108-209-0

POHRIBNÝ, Arsén (1988–1989), *KK po dvaceti letech*. Revue K.

RAY, Man (1968), *Vlastní portrét (1963)*, Odeon, Praha.

RAY, Man (1979), „Já jsem objevil Atgeta“, in Hill, Paul a Cooper, Tom, *The Dialogue with Photography*, London, cit. dle Anděl (2012), s. 442.

RICHTER, Hans (2015), *Dada – umění a anti-umění (1964)*, in: *Analogon* č. 75/2015

- RICHTER, Hans (1969). *Dada 1916–1966*, katalog výstavy, Goethe Institut, Praha.
- ROJKOVÁ, Alžběta (2009), *Výtvarné uskupení a umělecký kritik / Klub konkrétníků*, diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, PF, Olomouc.
(<https://theses.cz/id/wj3f6y/54210-746389379.pdf>)
- RICHTER, Hans, *Dada 1916–1966*, katalog výstavy, Goethe Institut, Praha 1969, str. 15 – 16.
- SCHEUFLER, Pavel (1993), *Historické fotografické techniky*, IPOS-ARTAMA, Praha.
ISBN 80-7068-075-X
- SONTAGOVÁ, Susan (2002), *O fotografii* (1977), Paseka/Banister & Principal, Praha.
ISBN 80-7185-471-9
- ŠIMEK, Jaroslav (1980), *Zvláštní fotografické postupy*, Práce, Praha. ISBN 24-046-80
- ŠIMON, Patrik (1998), *Neznámé písmo*, text v katalogu výstavy *Běla Kolářová: Neznámé písmo* (Fotogramy, derealizace, asambláže 1956–1996), Eminent, Praha.
- TALBOT, William Henry Fox, „Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or The Process by Which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist’s Pencil.“ in: Beaumont NEWHALL (ed.), *Photography: Essays and Images*. Londýn: Secker & Warburg 1980. ISBN-10: 0870703854 ISBN-13: 978-0870703850
- TEIGE, Karel (1966), *Foto kino film (1922)*, in: *týž Výbor z díla I – Svět stavby a básně*, Čs. spisovatel, Praha. ISBN 80 - 7004 - 023 - 8
- TAUSK, Petr (1980), *Dějiny fotografie*, Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, SPN, Praha.
- VALOCH, Jiří (2006), *B. K.*, katalog výstavy *Běla Kolářová*, NG v Praze, Praha.