

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Tereza Hrušková

**Eva Kmentová a tělesný otisk v umění
šedesátých a sedmdesátých let**

Eva Kmentová and the Body Imprint in the Sixties and Seventies Art

Praha 2014

Vedoucí práce: Doc.PhDr. Marie Klimešová, PhD.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně,
že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu
a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia
či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze, dne

Tereza Hrušková

Klíčová slova:

Eva Kmentová, Giuseppe Penone, George-Didi Huberman, Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, Jindřich Chalupecký, Konfrontace, tělesný otisk, index, fotografie, informel, neformnost, kůže, fragment

Key words:

Eva Kmentová, Giuseppe Penone, George-Didi Huberman, Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, Jindřich Chalupecký, Konfrontace, body imprint, index, photography, informe, formlessness, skin, fragment

Abstrakt

Práce se zabývá problematikou tělesného otisku v umění šedesátých a sedmdesátých let. Časové vymezení se opírá především o vybranou tvorbu sochařky Evy Kmentové (1928-1980), v níž je fenomén tělesného otisku zastoupen. Problematika otisku je v práci uchopena v širším kontextu a vychází z dvou klíčových zahraničních prací, jednak z práce George Didi-Hubermana *Le Ressemblance par contacte*, jednak z teoreticky obsáhlého katalogu *Formless: A User's Guide* výstavy L'informe připravené Rosalind Krauss a Yve-Alain Bois.

Práce ukazuje možný pohled na otisk jako dialektický fenomén vzniklý na základě setkání beztvorosti – neforemné hmoty a tvaru – otiskovaného objektu. Pro hlubší pochopení východisek tvorby Evy Kmentové je do práce zařazena i kapitola shrnující proměny československého informelu v druhé polovině padesátých a počátku šedesátých let, ukazující k možným východiskům autorčiny tvorby. V rámci pojetí indexikální hodnoty otisku se práce obrací k fotografii a jejímu definování Rolandem Barthesem. Je konstatováno, že jak fotografie, tak fyzický otisk do trojrozměrné hmoty sdílejí Barthesem vymezené hodnoty.

Vybrané práce Evy Kmentové z konce šedesátých let a počátku let sedmdesátých jsou podrobeny hlubší analýze z pohledu otisku. Práce se naopak nevěnuje autorčině biografii ani se nesnaží její tvorbu uchopit v celistvosti. Autorčiny specifické postupy jsou vymezeny také v konfrontaci s tvorbou jiných autorů, pohybujících se v daném kontextu otisku.

The bachelor thesis deals with the physical imprint in the sixties and seventies Art. The time limitation is mainly based on the selected works of sculptor Eva Kmentová (1928-1980), in which the phenomenon of body imprint is present. The issue of body imprint is gripped in a broader theoretical context and is based on two decisive foreign works. Primarily the book of George Didi - Huberman *Le Ressemblance par contace*, and secondly the theoretical thesis of Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois in their catalogue *Formless : A User's Guide* to the exhibition L'informe.

The bachelor thesis shows a possible view on the body imprint as a dialectic phenomenon generated by meeting of formlessness - shapeless mass and of the form – represented by imprinted object. For deeper understanding of Eva Kmentová's background, the chapter

summarizing the changes in Czechoslovakian informel art in the late fifties and early sixties is included. Within the context of imprint's indexical value the bachelor thesis turns to Roland Barthes and his theory of photography. It is noted that both the photography and the physical three-dimensional imprint share the barthesian values.

Selected works of Eva Kmentová from the late sixties and early seventies are subjected to deeper analysis from the defined perspective of the imprint. The bachelor thesis does not address the author's biography, neither it seeks to grasp her artistic formation in its entirety. The specificity of author's procedures is also defined through confrontation with works of other authors dealing with a body imprint.

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Dobový teoretický diskurz – Chalupecký, Restany a Celant.....	3
2.1. Umělecké dílo.....	3
2.2. Umělec.....	5
2.3. Umělecké gesto	6
2.4. Nestylovost nebo anachroničnost?	7
3. Vizuální impulzy ze zahraničí.....	9
4. Mezi neforemností a tvarem	14
4.1. Hmota	14
4.2. Hranice	17
4.2.1. Mezi obrazem a objektem.....	18
4.2.2. Hranice jako kůže	21
4.3. Tvar.....	23
5. Otisk.....	25
5.1. Historizace otisku	25
5.2. Otisk a fotografie.....	27
5.3. Otisk bez referntu	28
5.4. Otisk těla.....	31
6. Mezi moderností a rozšířeným polem	33
6.1. Surrealismus nebo symbolické vidění.....	33
6.1.1. Symbolické vidění	33
6.1.2. Surrealismus?.....	34
6.2. Rozšířené pole	36
6.2.1. Fragment	37
6.2.2. Horizontalita	39
6.2.3. Happening a instlace	39
7. Závěr	41
8. Seznam použité literatury	42
9. Seznam vyobrazení	45

1. Úvod

Tématem mé práce je problematika otisku, specificky otisku tělesného, objevující se v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století jako jeden z významných a hojně užívaných prostředků uměleckého vyjádření. Z důvodu oblíbenosti tohoto postupu se v práci nezaměřím pouze na tvorbu Evy Kmentové, přestože budu její dílo vnímat jako stěžejní bod pro naše prostředí v daném období. Pomocí nahlédnutí tvorby jiných autorů poukážu na specifika autorčiny tvorby. Budu se snažit otevřít jednotlivá díla novým možnostem interpretací, na to základě jejich uvedení do širšího historického a teoretického dobového kontextu. Činím tak také z důvodu již dostatečné známosti této sochařky, v domněnku, že již není třeba přidávat další biograficky a vývojově koncipované práce, které by se věnovaly tvorbě Evy Kmentové.

Mým cílem bude zprostředkovat možnost jiného čtení uměleckého odkazu Evy Kmentové, které bude odvislé od historického odstupu a ovlivňované současným diskursem.

Dále chci v rámci své práce poukázat na samotný fakt nejednoznačnosti interpretace uměleckých děl a psaní historie dějin umění, podmíněný našimi limitovanými možnostmi pohledu na zvolené téma. V této souvislosti sdílím názor mnohokrát obhajovaný například George Didi Hubermanem, na nemožnost zaujetí jediné a stálé pozice vůči dějinám a nutnost neustálého přehodnocování již ustanovených pojmů.

Chápu tento metodologický přístup, označovaný jako „Théorie de l'image“, tvořící do jisté míry francouzskou paralelu k „Bildwissenschaft“, jako alternativní možnost ke „klasickému“ psaní historie dějin umění, zároveň ho však nechci – a ve své práci nebudu aplikovat jako jedinou možnost.

V případě úvah poukazujících na nutnost studia samotných uměleckých děl se Huberman opírá o zevrubné čtení Waltera Benjamina a spolu s ním konstatuje, že historie umění by měla znovu začít a to jako historie samotných uměleckých děl¹. Benjamin sám trval na nutnosti skoncování s dosavadní praxí dějin umění vybudované na základě kantovské filozofie² pracující s pojmy „příčin“, „otcovství“ a „vlivů“³. A navrhoval budovat mezi jednotlivými díly taková

1 George Didi HUBERMAN: *Devant le temps*, Les Édition de minuit, Paříž 2000, s. 87.

2 George Didi HUBERMAN: *Devant l'image: Question posée à l'histoire de l'art*, Les Édition de minuit, Paříž 1990, s.11 – 14.

3 HUBERMAN (pozn. 1) 88.

spojení, která nejsou závislá na čase (tedy jejich lineární posloupnosti). Jedním z dokladů takového přístupu k psaní dějin umění může být podle mého názoru například „Esej o spadlé drapérii“⁴.

Jakkoliv se tento přístup může jevit jako lákavý, jeho těžkou naplnitelnost v praxi demonstruje jak řada kritik, která ho doprovází, tak jiné cesty, kterými se disciplína dějiny umění vydala směrem za oceán, kde se v sedmdesátých letech zformovala generace vlivných kritiků a teoretiků umění kolem časopisu *October*. Ve své práci bych tak také ráda zhodnotila kritický přístup Rosalind Krauss, jež do tohoto okruhu patří.

Stěženi problematiku – tělesný otisk – se pokusím vykreslit za pomoci přibližování se k tomuto fenoménu ze dvou stran, ze strany tvaru a ze strany beztvarosti. Stejný přístup se pokusím aplikovat při analýze děl Evy Kmentové. Jak bude později specifikováno, zajímá mě výhradně tvorba sochařů a nikoliv malířů a to právě kvůli jejich esenciální práci v hmotě, což je také důvod pro výběr dané umělkyně.

4 George Didi HUBERMAN: *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Agite/Fra, Praha, 2009. 211 s.

2. Dobový teoretický diskurz – Chalupecký, Restany a Celant

Přes politickou situaci v Československu je to právě druhá polovina šedesátých let, která přeje kontaktu se zahraničím. Také umělcům je umožněno více cestovat a konfrontovat se s tvorbou jejich zahraničních kolegů. Dostat se do kontaktu s aktuálním západním uměním je pro Kmentovou o to jednodušší, když patří k úzkému okruhu kolem teoretika Jindřicha Chalupeckého, jehož obeznámenost se současnou kulturní situací na západ od železné opony je obdivuhodná. V této kapitole se pokusím načrtnout teoretický diskurz, v němž se Chalupecký pohyboval, což bude podstatné, máme-li si představit, s jakými názory na umění se Eva Kmentová skrze jeho osobu setkávala, a jejichž vliv nebo alespoň „nasměrování“⁵ byl pro její tvorbu podle mého názoru podstatný. Stejně tak mě zde bude zajímat kritická reflexe soudobých teoretiků umění a jejich vlastní představy o tom, čím by mělo umění být. Je důležité se alespoň okrajově věnovat podobnostem v uvažování o umění mezi Chalupeckým a jeho pařížským kolegou Pierrem Restanym, který své názory částečně shrnul v „manifestu“ Nového Realismu vydaného v roce 1968⁶. Stejně tak by našemu zájmu neměl ujít ani Germano Celant, neboť umělci jím zahrnutí pod označení Arte Povera nás budou, stejně jako Noví Realisté, zajímat v dalších kapitolách.

Pro lepší přehlednost rozdělím jejich teoretický náhled na soudobé umění do kategorií: „umělecké dílo“, „umělec“, „umělecké gesto“.

2.1. Umělecké dílo

Jako umělecké dílo poplatné své době a zároveň za dílo ideální považoval Chalupecký takové umění, které, jak píše, není jen další informací, která se objevuje po boku ostatních skutečností

5 „To jen tak – písmo mimo. Je to hrozně těžké psát Vám své „umělecké vyznání“, když Vy všechny moje snahy znáte lépe než já a tolik toho o mně víte. Víte také dobře, že bez Vašeho „postrčení“ bych byla nikdy třeba neobjevila svůj malinký kousek světa. Nemyslím tím nějaké umělecké rady, ale celý způsob myšlení /za devaterými horami a desaterými řekami je zase svět/. Tím se poodkrylo něco, co ve mně bylo dávno a hluboko a jen v tušení, co jsem nemohla najít. Když jsem to trošku našla, změnil se vlastně celý můj život ve štěstí. Trochu těžce a hořce jsem se už vyrovnala s tím, že buď už neudělám nic, nebo hodně málo a bylo by se mi ještě tolik chtělo. Škoda. Ale zase bylo prima prožít život, byť kratší, tak hezky. Takže díky. Eva K.“, citováno z: Eva KMENTOVÁ: Umělecké vyznání z počátku roku 1980. In:

CHALUPECKÝ / ŠETLÍK / BREGANTOVÁ, Eva Kmentová in memoriam, Praha 1982, s. 69.

6 Pierre RESTANY: Un manifeste de la nouvelle peinture, Les Nouveaux Realistes, Édition Planete, Paříž 1968

moderního světa, ale je naopak „anti-informaci“. Je něčím, co Chalupecký nazývá „zámlkou uprostřed hluku světa“⁷. Je to druh umění, který sice pochází z našeho světa, ale zároveň realitu rozrušuje, demodeluje a dezorientuje, „aby zpřítomnilo sílu, z níž tento svět je a trvá“⁸. Tyto anti-informace nic neznamenají, jenom jsou. Jak dodává Chalupecký, jsou to „stroje, které nemohou nic vyrobit, seriály, které nic nevyprávějí, reklamy, které nic nedoporučují, fotografie, které nic nezpodobňují.“⁹ Podobný názor můžeme nalézt v rámci definice Nových Realistů u Pierra Restanyho. Ten, v podobně manifestačním duchu jako někdy Chalupecký, definuje výjimečnost přístupu autorů, které označuje za Nové Realisty. Zásadním prvkem jejich přístupu je umělecké gesto tkvící v „překřtění“¹⁰ běžného objektu na objekt umělecký. To znamená jeho vyřazení ze záplavy ostatních objektů a odhalení transcendentální síly, která je mu vlastní. Transcendentní síla umění hraje i pro Chalupeckého zásadní roli. Odpovídá jeho představě uměleckého díla jako zprostředkovatele k nahlédnutí prvotní čistoty¹¹. Víra v nutnost vyššího poslání v umění je také zcela patrná z odsudků, které Restany uštědřil řadě amerických umělců. Američtí pop-artisté, podle něj nepokročili ve svém uměleckém snažení dále než avantgardy počátku XX. století a ztělesňují tak styl moderního baroka¹². Co v jeho očích zásadně odděluje Paříž a New York, je spiritualita, kterou nachází jen v dílech na Evropské straně oceánu¹³.

Nejde však tvrdit, že by Restany i Chalupecký vnímali spirituální hodnotu uměleckého díla stejně. Z Restanyho manifestu Nového Realismu je patrné, že ho často daleko více zajímá dílo jako znak, který přestože pochází ze společnosti, stává se na ní nezávislý. Věří, že umělecké dílo je nadáno obecnou a absolutní schopností sebevyjádření.¹⁴ Pro Chalupeckého je naopak klíčový sám umělec a jeho dílo tak vždy vypovídá i o jeho vnitřním světě. Tento rozdílný přístup je pak dobře viditelný na rozdílném uchopení „*Dekretů*“ Jiřího Balcara¹⁵.

7 Jindřich CHALUPECKÝ: Umění 1967, in: *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999 (první publikace 1967), s. 73.

8 Ibidem. s. 76.

9 CHALUPECKÝ (pozn. 7) 74.

10 Pierre RESTANY (pozn. 6), používá termín „le baptême artistique de l'objet“, s.47.

11 Umění a transcendence (poprvé publikováno 1977) , *Revolver Revue* č 45, Praha 2001, citováno s internetu: <http://www.revolverrevue.cz/umenia-transcendence-prednaska> , vyhledáno: 10. 11. 2013.

12 RESTANY (pozn. 6) 43-44.

13 Ibidem 46.

14 Ibidem 47.

15 Jindřich CHALUPECKÝ: *Na hranicích umění: několik příběhů*, Prostor, Praha 1990, s. 31.

2.2. Umělec

Oba kritici se obávají, že současné umění je zároveň náchylné k přílišnému vyprázdnění a jednoduché napodobitelnosti, která vede k akademismu. Zdůrazňují proto důležitost prožití umění a jeho ryze, kdy si, jak píše Restany, musí být umělec zcela vědom svého gesta, být nejen spontánní, ale mít zároveň svou tvorbu pod kontrolou¹⁶. Pro Chalupického je ideální umělec ten, který má své právoplatné místo ve společnosti, někdo podobný šamanovi¹⁷. Někdo, kdo chce dosáhnout zapomenutého vědomí a to dále tlumočit ostatním lidem. Tedy někdo na pomezí dvou světů.

Zde opět narážíme na ikonickou postavu Marcela Duchampa, jehož výrok „Zajímají mne umělci, ne umění“, Chalupický cituje, neboť je přesvědčen, že nejsou tolik podstatné „předměty, které umělci dělají, ale jejich úkol v moderní době, místo, které měli zaujmout.“¹⁸

Důležitost umělce tedy tkví v jeho zprostředkovatelské roli, která má zbytku společnosti odhalit nové možnosti vidění. Restany mluví o vidění jako o zvyku a stejně tak Chalupický, který je přesvědčen, že divák má být novým uměním vyburcován k tomu, aby viděl nově. Jak píše Chalupický o nových uměleckých přístupech, jsou to právě umělci, kteří svou tvorbou „uvádějí v pochybnost rozumový výklad, který si náš svět sám dává“ a stavějí nás tak „do jeho pohodlí jako do hrozivého nebezpečí“¹⁹. Jedná se o umělce, o kterých Chalupický (skrže citaci Marcela Duchampa) mluví jako o těch „bez pout“²⁰, tedy o těch, již nejsou zatíženi spoluprací se společností a mají možnost volné realizace a tedy i bezprostředního tlumočení svých představ.

Zde se mi zdá podstatné odkázat k teoretickým pracím Claude Lévi-Strausse²¹, s nimiž byli oba kritici dobře obeznámeni a ve svém uvažování o roli umělce bezpochyby ovlivněni. Se základním rozdělením společnosti v díle Lévi-Strausse pracuje také George Didi-Huberman, který si vypůjčuje termín „bricoleur“²², tedy „kutil“, k označení umělců, kteří prostřednictvím svého díla objevují nové souvislosti ve světě a zprostředkovávají je zbytku společnosti. V našem případě je

16 RESTANY (pozn. 6) 27-29.

17 Jindřich CHALUPECKÝ: *Smysl moderního umění*, in: *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999 (první publikace 1971), s. 134.

18 Ibidem 138.

19 CHALUPECKÝ (pozn. 7) 77.

20 Umění a transcendence, *Revolver Revue* č. 45, Praha 2001, citováno s internetu:

<http://www.revolverrevue.cz/umenia-transcendence-prednaska>, vyhledáno: 10. 11. 2013.

21 Jako například k „La Pensée Sauvage“, která vyšla v roce 1962.

22 George Didi HUBERMAN: *La ressemblance par contact*, Les Édition des Minuit, Paříž 2008, s.33.

důležité dodat, že právě charakteristiky „kutilství“ (bricolage) jsou platné i pro gesto otiskování.²³ Sám Chalupecký si byl vědom oblíbenosti techniky otiskování vlastního těla mezi umělci.²⁴ Tento způsob uměleckého vyjádření souzněl s jeho vlastní představou stírání hranic mezi uměním a životem, mezi uměleckým dílem a člověkem.

2.3. Umělecké gesto

Jak již bylo řečeno od uměleckého gesta se očekává jak spontánnost, tak uvědomělost. Z pohledu Chalupeckého je to právě autentičnost, která zakládá podstatu takového gesta: „Prvním ukazatelem pravosti a pravdivosti takových děl je míra nezbytnosti, s jakou k nim dochází.“²⁵

Podobně se vyjadřuje Restany o důležitosti uměleckého gesta, v díle Armana, když píše, že nezáleží na pouhé kráse výsledků, ale spíše na motivaci a základním gestu²⁶. Na význam uměleckého gesta v druhé polovině šedesátých let poukazuje také Germano Celant. V předmluvě katalogu k jím sestavené výstavě *Arte Povera*²⁷ souhlasně proklamuje, že umělci (jím) sdružení pod označením *Arte Povera* vytvářejí umění, které do společnosti nic nepřidává, ale usiluje o identifikaci člověka se světem, v němž žije.²⁸

Setkáváme se tedy s doceněním samotné tvorby jako takové. Nejen výsledného díla, ale i procesu, od něhož se především očekává naprostá bezprostřednost. Tato potřeba „ryzosti“ ze strany jmenovaných uměleckých kritiků mi přijde pro dané období emblematická. Na druhou stranu často problematická a z objektivního a historického hlediska, jsou tvrzení typu „vše významné v umění vzniká z extáze“²⁹ zcela mylná.

23 HUBERMAN (pozn. 22) 33.

24 Jindřich CHALUPECKÝ: *Přítomnost člověka*, in: *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999 (první publikace 1968), s. 91.

25 Jindřich CHALUPECKÝ: *Tragické umění*, in: *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999 (první publikace 1970), s. 118.

26 RESTANY (pozn. 6) 92.

27 Germano CELANT: *Arte Povera: Notes for a Guerrilla War /1967/*, in: Carolyn Christov-Bakargiev (ed.): *Arte Povera*, Phaidon Press, Londýn 1999, s. 194.

28 Ibidem.

29 CHALUPECKÝ (pozn. 17) 137.

2.4. Nestylovost nebo anachroničnost?

Jak Chalupecký, tak Restany se ostře vymezují proti stylu, který shodně chápou jako určitý „barokní přežitek“^{30 31}. Podobná nelibost vůči stylovosti, která se jeví jako nebezpečný akademismus, je cítit i v prohlášení dalších kritiků, jako i Germano Celanta. Toto nepřátelství vůči stylu je ovšem poněkud dvojznačné ve chvíli, kdy se kritici sami stávají mluvčími osobnostmi uměleckých seskupení, jakými byly Noví Realisté nebo Arte Povera. Tato nejistota vlastní pozice je dobře čitelná v samotných manifestech³², v nichž jmenovaní teoretici trvají na tom, že nezakládají hnutí, pouze poukazují na umělecké dění, které se již rozvíjelo bez jejich přičinění.

Stylovost je tedy chápána jako negativní přežitek nmoderního umění. V odvržení stylovosti se tak prodlužuje nárok modernismu po objevování, po pokroku a po novosti. Co však může být méně moderní, méně „současné“ než právě otisk? Princip starý jako člověk sám. Jak podotýká Huberman, otisk není vynález, nepřináší nic nového, a je tedy v přímém rozporu s modernitou. Je proto v rámci historie umění XX.století často označován za techniku vysmívající se vžitým představám o umění nebo za techniku regresivní³³. Lidský otisk je však přesně ona „zámlka uprostřed hluku světa“, o níž mluví Chalupecký. Je to něco, co se brání uchopení v rámci pozitivistického vývoje umění ve smyslu původů a vlivů. Spojuje v sobě absolutní ne-novost techniky s naprostou přítomností autora. Umožňuje střet pradávného se současným³⁴.

Potřeba odklonu od stylu jako od něčeho diktovaného z venku a příklonu k individualizaci uměleckého vyjádření je vlastní umění po druhé polovině minulého století. Umělecké individuuum posiluje své nezávislé postavení a zároveň se obrací samo k sobě, ke svému tělu, které se stává objektem jeho zájmu.

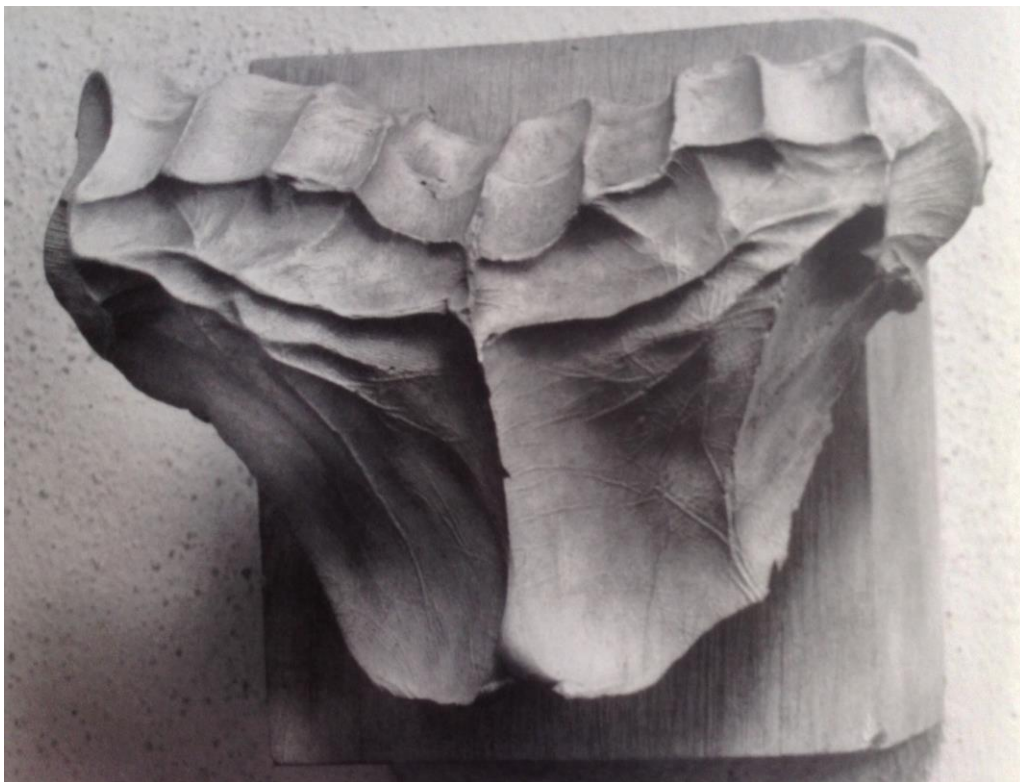
30 Jindřich CHALUPECKÝ: *Zapomenutý Rykr*, in: *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999 (první publikace 1963), s. 61.

31 RESTANY (pozn. 6) 35.

32 Už jen otázka „manifestu“ jako klíčového prostředku umělecké sebedefinice vlastní avantgardám počátku století se zde jeví poměrně problematicky.

33 HUBERMAN (pozn. 22) 28.

34 *Ibidem* 14.



1. Dlaně, 1969, patinovaná sádra.

3. Vizuální impulzy ze zahraničí

Po načrtnutí teoretického diskurzu, kterého se mohla Eva Kmentová nejen skrze Chalupeckého, ale také skrze své vlastní zahraniční cesty dotýkat, je zjevné, že její přehled o aktuálním uměleckém dění byl, na umělce tvořícího za železnou oponou, velký.

V následující kapitole bych chtěla poukázat na paralely se zahraničními umělci, kterým se poměrně vyčerpávajícím způsobem věnuje například katalog vydaný v rámci Litoměřického symposia (2003) konaného u příležitosti výstavy prací Evy Kmentové. Ráda bych tyto spojitosti jen připomněla, abych na ně mohla v druhé části kapitoly navázat poukazem na několik specifických prací, jako jsou „Zabalená socha“ (1969)³⁵, „Hromada zlata“ (1970)³⁶ nebo „Malá hromada“ (1974)³⁷, anebo použití barvy, kterou bychom mohli označit za „international klein blue“ v díle „Motýlí“. Tyto práce nebo motivy na mě působí po formální stránce zvláště nekoherentním dojmem ve vztahu ke zbylé tvorbě Evy Kmentové v daném období druhé poloviny šedesátých let a počátku let sedmdesátých.

Mezi takové práce, které nacházejí formální příbuznost s tvorbou Kmentové, patří také „terče“ zahrnuté do asambláží Niki de Saint-Phalle z počátku šedesátých let stejně jako „vlajky-terče“ Jasperra Johnse, které tvořil již v polovině let padesátých.³⁸ Kmentová s motivem terče, terče-postavy či terče-rukou opakovaně pracuje a k motivu stop zanechaných po kulkách se vrací i dílem „Pytle“ z roku 1970³⁹. Přestože motiv terče zůstává, mění se v průběhu pěti let (1965-1970) jak ztvárnění, tak obsah prací. Zatímco terče – nebo spíše barevné kruhy z roku 1965 odkazují svým usazením na hrubě zpracovanou betonovou desku k pracím s otiskovaným dřevem z téhož roku, terč s odlitky dlaní a prostřilené dlaně (odlité z otisků autorčinných rukou) z roku 1968 pracují s daleko osobnějším a pohnutějším tématikou. Spojují gesto otevření a vzdání se s gestem odporu.

Uměleckým současnicím – Alině Szapocznikow a Evě Hesse, jejichž dílo částečně

35 Ludmila VACHTOVÁ (ed.) / Polana BREGANTOVÁ (ed.): *Ted': práce Evy Kmentové*. Vyd. 1., Arbor vitae, Praha 2006, s. 181.

36 Ibidem 186.

37 Ibidem 209.

38 Marie KLIMEŠOVÁ: *Eva Kmentová: [Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích červenec - září 2003, Západočeská galerie v Plzni říjen - listopad 2003, Muzeum Kampa, Nadace Jana a Medy Mládkových leden - únor 2004]*. : Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2003, s.16/17.

39 VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ (pozn. 35) 186.

koresponduje s dílem Kmentové, byla věnována řada studií⁴⁰, které dotvářejí kontext, do něž tvorba Kmentové spadá. Přes řadu formálních podobností i v těchto případech je tvorba Kmentové pracující s motivem rtů, zmnožením tělesných fragmentů, či koketující s něčím, co bychom mohli z amerického pohledu nazvat post-minimalismus⁴¹, tvorbou jí vlastní a specificky odlišnou.



2. Hromada zlata, 1970, zlacený osinkocement.

Co mě bude především zajímat na výše jmenovaných pracích „Zabalené soše“, „Hromadě zlata“ či „Motýlech“ je jejich zdánlivá nesoudržnost se zbytkem tvorby Evy Kmentové ve sledovaném období. Zdánlivá, neboť pokud bychom chtěli, lze jistě najít množství paralel, které tyto práce do kontextu její tvorby bezpečně zařadí. V případě „Modrého motýla“ (1968) je to bezpochyby otisk a celá praxe práce s otiskovaným fragmentem. Jde mi zde ovšem o barvu, kterou můžeme označit jako „international klein blue“⁴², a to právě vzhledem k dobovému

40 *Téma Ema Kmentová: [sborník textů o Emě Kmentové]*. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2004, 83 s.

41 Tomáš POSPISZYL: *Srovnávací studie*. Fra, Praha 2005, s.144-151.

42 Klein své modré monochromy poprvé provokativně presentoval na prodejní výstavě v Miláně, roku 1957. Později si nechal IKB (International Klein Blue) patentovat.

kontextu, kdy umělecký odkaz a mýtus⁴³ Yvese Kleina (zemřel 1962) nabýval významného postavení nejen v okruhu Nových Realistů, ale v rámci světové scény. Ve spojení s tělesným otiskem se tato paralela skutečně nabízí. Přestože Yvesovo zacházení s cizími těly, jakožto nástroji – živými štetci, je naprosto odlišné a nesrovnatelné s vnímáním těla v tvorbě Evy Kmentové. Za zmínku pak stojí také cyklus kolážovaných motýlů Jiřího Koláře z roku 1967⁴⁴. První koláž z cyklu nese název „Hommage á Yves Klein“ a je oslnivě modrá.

Stejně tak „Hromada zlata“ (1970) a snad ještě více „Malá hromada“ (1974) poukazují k tvorbě několika Evropských umělců. Opět v kontextu formy je třeba uvést o třicet let starší drobné keramické výtvořky Lucia Fontany („*Farfalla*“/ „*Motýl*“ nebo „*Natura Morta*“ z roku 1938⁴⁵) a také ikonické dílo „*Ceramica Spaziale*“ z roku 1949⁴⁶. Od Fontany přes Alberta Buriho a jeho obsesi spáleným a deformovaným materiálem se dostáváme k Pieru Manzoni, jehož zrovnoprávnění exkrementu⁴⁷ jakožto uměleckého výtvořky hraje v rámci poválečného umění zásadní roli. Všichni tři jmenovaní italští umělci byli v úzkém kontaktu a podle Yve- Alain Boise to byl až Manzoni, který plně docenil nízkost materiálů, s nimiž pracoval již Buri⁴⁸. Jak dále podotýká Bois, byl to střed s egem Yvese Kleina, který Piera Manzoniho často vedl k opozici vůči etablovanému francouzskému umělci. Tuto polaritu v použití materiálů, která může být přirovnatelná k opozici mezi Evou Hesse a Evou Kmentovou, o níž mluví Tomáš Pospiszyl^{49,50}, shrnuje Manzoniho výrok adresovaný Kleinovi: „*You want to exhibit gold; I will exhibit shit; you want to pump up artistic ego with your monochromes and your immateriality; I will put the artist's breath into the red balloons that I will burst.*“⁵¹.

Spojení všech předešlých přístupů – informelní plastiky Lucia Fontany, oslava exkrementu Piera Manzoniho a estetizace s dadaistickou nadsázkou v podání Yvese Kleina – se v případě

Viz: Benjamin H. D. BUCHLOH: *The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde*, in: *October*, Vol. 37 (Summer, 1986), s. 41-52.

43 Yve-Alain BOIS: *Klein's relevance for today*, in: *October*, Vol. 119 (Winter, 2007) s.75-93.

44 VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ (pozn. 35) 176.

45 *Lucio Fontana* (Katalog výstavy), Éditions du Cente Pompidou, Paříž 1987, s.153.

46 *Ibidem* 160-161.

47 Gerald SILK: *Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista*, in: *Art Journal*, Vol.52 , No.3, 1993, s. 65-75.

48 Yve-Alain BOIS / Rosalind E. KRAUSS: *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997, s.58.

49 POSPISZYL (pozn.41) 144-151.

50 Pospiszyl se zabývá otázkou rozdílného přístupu v použití materiálů, zatímco Hesse pracuje s běžným spotřebním materiálem jakým je například plast, Eva Kmentová se stále uchyluje k materiálům více sochařským, přestože zobrazuje materiály, jako jsou hlína nebo látka.

51 BOIS / KRAUSS (pozn. 48) 58.

„Hromady zlata“ jeví jako zajímavé historické pozadí, které však ostře kontrastuje s nevinností prohlášení, které Kmentová ke svému výtvoru připojila: „Líbila se mi hromada hlíny, tak jsem ji odlila. Chci ji udělat v betonu a nechat pozlatit. Je to ozvláštňení úplně obyčejných věcí“⁵² Tento výrok dobře vykresluje autorčin vztah ke skutečnosti, kdy se nepatrné drobnosti jeví jako pozoruhodné a krásné. Přesto však autorce nestačí ukázat je, tak jak jsou - jako závěs, prostěradlo nebo hroudu hlíny, ale je třeba je „ozvláštňit“.

„Zabalená socha“ z roku 1969 patří mezi práce z téhož roku, kde Kmentová využívá otisků nebo odlitků látek⁵³. Motiv rozpracovaného modelu sochy obalený v navlhčeném hadru je jistě skutečnost známá všem sochařům. Jedná se o obraz velice působivý pro svou tajemnost a nejednoznačnost. „Zabalená socha“ překrucuje zcela běžný umělecký postup. Jednak zde umělkyně „zapomněla“ sundat onen hadr, který udržuje hlínu vlhkou a jednak nevytvořila sádrovou formu (která by se dále použila k vytvoření konečného odlitku), ale sádrový odlitek. Proces vzniku klasické sochy, o němž se divák neměl dozvědět, je zde dán explicitně na odiv.

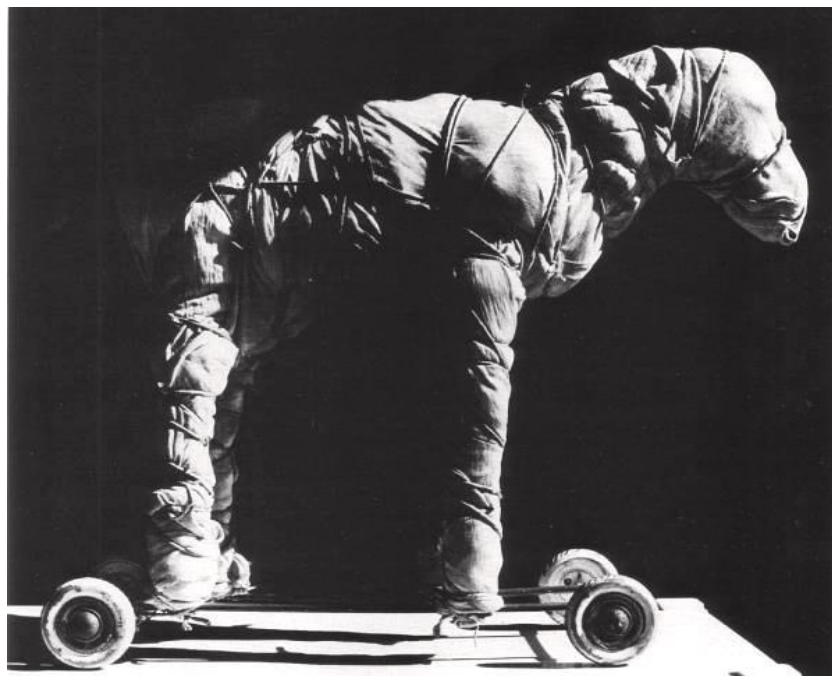
Nejde si nevzpomenout na tvorbu původem bulharského umělce Christa, který se po svém příjezdu do Paříže brzy zařadil po bok Nových Realistů a jehož první „Empaquetage(s)“ („zabaleniny“) vznikají na konci padesátých let⁵⁴. Kmentové zabalená socha jako by byla jednou nohou patřící Christovu objektu „Zabalené dada“ (1963).

Na závěr této kapitoly lze konstatovat, že na základě uvedených příkladů můžeme předpokládat, že Eva Kmentová měla přehled, ať už jakkoliv zprostředkovaný, o aktuálním dění na západní umělecké scéně. Její chuť experimentovat a nalézat nové možnosti vylučuje, že by jen přejímala ověřené postupy bez jejich přehodnocování. Chtěla jsem ovšem poukázat na určitý zlomek zahraniční vizuální zásobnice, která mohla Kmentovou v její tvorbě ovlivňovat.

52 VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ (pozn. 35) 186.

53 VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ (pozn. 35) 181.

54 Jacob BAAL-TESHUBA: *Christo and Jeanne-Claude*, Tachen, 2001, s.16.



3. Christo: Zabalené dada, 1963.



4. Zabalená socha, 1969, sádra.

4. Mezi neforemností a tvarem

Vtisknout neforemné hmotě tvar? Balancovat na hranici mezi foremným a inforemelním? Mezi určitým a nejasným, mezi definovatelným a neuchopitelným. Být na hranici mezi zřetelným a nekonečně se rozpadajícím. Nejsou to jen otázky, je to z mého pohledu snaha, kterou práce Evy Kmentové po formální stránce vykresluje. Je to pohyb mezi hrůznou beztvárností a potenciálem, který hmota má – tedy být tvarována, či v případě otisku – přijmout tvar.

Informelní projevy nejen ve světě, ale i v umění domácím jsou jistě podstatným odrazovým můstkem pro práci Evy Kmentové. Je však potřeba tyto projevy negeneralizovat, ale vnímat je v jejich mnohosti a různosti. V následující kapitole budu vycházet ze dvou protichůdných předpokladů, z dvou možných (nikoliv vyčerpávajících) pohledů na informelní umění. Z otázky, na kolik je podstatná samotná hmota, na kolik se jedná, slovy Yve-Alain Boise, o „skutečný fetišismus hmoty“⁵⁵ a na kolik je hmota a její beztvarost pouze prostředkem k vyjádření určitých témat, tedy na kolik se jedná o hmotu symbolickou, schopnou přijmout a nést hlubší významy.

4.1. Hmota

Zde je potřeba se pozastavit u teoretické práce ke katalogu výstavy Formless (L'Infome: mode d'emploi), která proběhla v Pařížském Centre Pompidou v roce 1996. Texty katalogu vznikly za spolupráce americké historičky umění Rosalind Krauss a Yve-Alain Boise, původem francouzského historika umění⁵⁶. Krauss a Bois se na řadě míst snaží podtrhnout fakt, že v jejich pojetí „informelu“, jež se odvolává na chápání *beztvarosti* Georgem Bataillem, nejde o možnost podobnosti – možnost nalézt v neforemné hmotě tvar, ale o operaci – o proměnnou, díky níž je hmota nadále chápána pouze jako beztvarost a nikoliv jako hmota hledající tvar. V jejich pojetí není informel uměleckým hnutím nebo vymezeným časovým obdobím, či snad určitým stylem. Práce s hmotou a materiálem jako takovým má být jedním ze základních vodítek při hodnocení prací umělců od Rodina⁵⁷ přes Giacomettiho⁵⁸ k americkým neodadaistům a francouzským Novým Realistům. Až na výjimky je vždy řeč o hmotě nízké, o materiálu, který je

55 BOIS / KRAUSS (pozn. 48) 58.

56 Yves Alain Bois se narodil roku 1952 ve Alžíru, vystudoval v Paříži.

57 BOIS / KRAUSS (pozn. 48) 26.

58 Ibidem 55.

identifikovatelný s nevábností, s bahnem, s něčím, co nechceme vidět a co nepatří do vysokého umění. Toto nízké nemá být v žádném případě pozvedáno na úroveň něčeho, čím není, naopak má být podtržena *nízkost* jako nová hodnota, se kterou bude v umění na příště třeba počítat.⁵⁹

Z pohledu autorů Formless se jako základní problém práce s hmotou v poválečném umění, které můžeme souhrnně onačit „informelní“, jeví určitá zrada vůči materiálu samotnému. Tuto „zradu“, kdy se nízké – tedy bahno- stává objektem estetizace, pozorují například u prací Jeana Dubuffeta. Dubuffet se od roku 1946 programově snažil „rehabilitovat bahno“, ovšem nakonec za cenu jeho estetizace. Jeho přístup k materiálu je stavěn do opozice například s černými malbami Roberta Rauschenberga, které se prezentují jako „neidentifikovatelný kus hmoty“⁶⁰, postrádající snahu o kompozici či jakékoliv jiné umělecké uchopení. Rauschenbergův přístup je autory označen jako „skutečný fetišismus“ (true fetishisme) a Dubuffetův jako „přenesený fetišismus“ (transposed fetishisme)⁶¹, ve chvíli kdy místo skutečného bahna vytváří jeho zdání použitím techniky papírmaše a kdy se za užití barev dostává až k poloze, kterou Krauss a Bois považují za kýč.

V případě práce Evy Kmentové s hmotou můžeme na podobné bázi uvažovat jen částečně. Nelze říci, že materiál, který často používá – tedy sádra či beton – je akcentován sám o sobě. Nelze však ani tvrdit, že by byl jen nosičem otisků, tedy něčím zanedbatelným, co by mohlo být bez ztráty nahrazeno materiálem jiným. Často se o sádře v díle Evy Kmentové hovoří v kontextu předpokládané symboliky tohoto o materiálu, který má podtrhovat křehkost, zranitelnost nebo čistotu. Otázka vlastní symboliky materiálů je z pohledu Krauss a Bois v podstatě přehlížena nebo jí není věnováno příliš pozornosti. V případě poválečných Evropských umělců, kteří s „nízkými“ materiály pracovali, zde mám na mysli například Alberta Buriho⁶², je však vnitřní symbolika použité hmoty velice důležitá a pro komplexní chápání jejich děl klíčová. V případě Kmentové však nejde ani tak o historický kontext, který je klíčový pro volbu materiálů užívaných Burim, jako o samotnou práci s hmotou, se kterou Kmentová často zachází jako s bahnem, jako s hlínou nebo jako s těstem. V jejím ponoření se do hmoty se nejedná jen o gesto, o provedení

59 BOIS / KRAUSS (pozn. 48) 59.

60 Ibidem.

61 Ibidem 58.

62 Tvorba Alberta Buriho byla od počátku kritiky interpretována v kontextu válečných traumat a pytlovina jím požívaná, zraňovaná a sešívaná symbolicky připodobňována ke kůži. Faktem však zůstává, že sám umělec se vůči této interpretaci ostře vymezoval. Viz: Jaimey HAMILTON: *Making Art matter: Alberto Burri's Sacchi*, in: October, Vol. 124, Postwar Italian Art, 2008, s. 31-52.

akce, jako je tomu například ve slavné performace „Zápas s bahnem“ (Kazuo Shiraga „Doro ni idomu“/“Challenging mud“, 1955⁶³). Eva Kmentová zanechává po svých „akcích“⁶⁴ důkazy, jimiž jsou tělesné otisky v původně beztvare hmotě. Podstatné však je, že ona okolní syrová hmota zůstává často patrná, není zahlazena, není z díla odstraněna. Naopak někdy přetéká jako v případě „Čela“ (1969) nebo „Lidského vejce“ (1968), které přestože Kmentová domodelovala⁶⁵, ukazuje svou materiálovou surovost. Zájem o kontrast mezi hladkým tvarem otisku a neartikulovanou hmotou předznamenávají již autorčiny starší práce, jako například „Mužské torzo“ (1965), „Opuštěný prostor“ (1964) nebo „stély“ a „hlavy“ z poloviny šedesátých let, odkazující svou formou k tradici českého poválečného informelu, za jehož kulminaci můžeme označit konec padesátých a počátek šedesátých let⁶⁶ s děním v okruhu ateliérů Aleše Veselého a Jiřího Valenty.

V prostředí těchto dvou *Konfrontací* (které se v roce 1960 konaly právě ve zmiňovaných ateliérech) docházelo k setkávání dvou generací umělců, přičemž k té starší patřil Vladimír Boudník a pro náš kontext podstatný Mikuláš Medek. Byl to totiž právě Medek, který označoval svou práci na plátně jako práci s živou hmotou: „Malířská hmota, materiál, supluje někdy u mne živou tkáň. Zvláště u obrazů z let 1960-1961 jsem zacházel s barvou jako s živou hmotou.“⁶⁷ Stejně tak je významný jeho požadavek bezprostřednosti kontaktu s materiálem, neboť „míra bezprostřednosti kontaktu s materiálem je mírou intenzity zprávy v materiálu.“⁶⁸ Čímž se opět přibližujeme tématu otisku, o nějž se Medek na počátku šedesátých let také zajímá, přičemž rozhovory, kdy se k výše uvedeným tématům vyjádřil, vyšly v rozmezí let 1966-1968.⁶⁹ Fyzická hodnota, kterou s sebou hmota nese, kdy je její destrukce možná chápat jako násilný akt vymezující se vůči bezútesné politické situaci, je zároveň hodnotou symbolickou. Toto pojetí hmoty se však u jednotlivých českých autorů zásadně liší, pro nás je však podstatné připomenout,

63 *Japon des avant gardes (1910-1970)*, Katalog výstavy, Centre George Pompidou, Paříž 1986, s.298.

64 K problematice akce v díle Evy Kmentové se vrátím v poslední kapitole.

65 VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ (pozn. 35) 175.

66 Mahulena NEŠLEHOVÁ: Informelní projevy, in: Marie PLATOVSKÁ (ed.) a Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Academia, Praha 2007.

67 Josef VOJVODÍK: *V politických čelistech dní: (post)surrealistická archivace symbolů obludnosti*, in: Marie LANGEROVÁ a kolektiv: *Symboly obludnosti: mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.-60. let.*, Malvern, Praha 2009, s.326.

68 VOJVODÍK (pozn. 67) 327.

69 Ibidem 321.

že právě pro umělce jako Robert Piesen, Jan Koblasa nebo Aleš Veselý byl informel způsobem hledání transcendence a hmota jako taková nabývala spirituálního rozměru.⁷⁰

Je ovšem také pravdou, že stejně jako umělecké informelní projevy ve světě směřovaly často k vyprázdnění a akademismu, tak i český informel byl estetizací poznamenán. Z pohledu Piotra Piotrowskeho se však v našich podmínkách jedná o jiný druh „estetizace“ než o jakém mluví Bois a Krauss. V případě východní Evropy je třeba brát v úvahu situaci, ve které se neoficiální umění pohybovalo, tedy jeho vyloučenost mimo oficiální rámec, které z něj dělalo oponenta vůči dominující ideologii. Tedy ideologii zbavené nebo potlačující spiritualitu. Za těchto předpokladů je těžké vnímat československý informel pouze po stránce formální. Je nevyhnutelné vždy počítat i se stránkou duchovní – v tomto případě umocněné recepce existencialismu a doznívajícím vlivem surrealismu. Piotrowski tedy tvrdí, že zatímco se západní umělci snažili cestou informelu dále rozvracet nastavené kulturní hodnoty, pro umělce na východě měl informel význam zcela opačný⁷¹. Na základě tohoto pohledu nemůžeme vnímat „estetizaci“ informelu pouze jako jeho odklon od své „skutečné“ podstaty – tedy od bytí hmotou – a jako sklouzávání ke kýči. Je nutné na něj pohlížet jako na prostředek k vyjádření jinak neuchopitelných pocitů. Hmota zde dostává daleko vyšší smysl než jen matérie, je něčím esenciálním, je nadána magickou hodnotou a je tedy často pouze zástupným symbolem pro neuchopitelné universum.

4.2. Hranice

Člověk obývající toto universum je sám hmotou vymezující se svou formou vůči prostředí. Z pohledu fenomenologie je jeho vztah se světem vždy vzájemný. Giuseppe Penone (nar. 1947), pro nějž je otázka hraničnosti mezi lidským- kulturním a přírodním klíčová, mluví často o kůži, slupce či bláně jako o hranici, kde se dva světy střetávají a prolínají⁷². Na jeho přístupu je zajímavý právě fakt, že se nesnaží hranice vytyčit, ale naopak se v nich pohybovat.

Po zkušenosti s abstraktním informelem jako útokem proti figurativnosti se v díle Evy Kmentové vrací otázka po identitě člověka ve světě a tedy i po hranici mezi formou - často

70 NEŠLEHOVÁ (pozn. 66) 132.

71 Piotr PIOTROWSKI: *In the shadow of Yalta : art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reakcion, Londýn 2009, s.78-80.

72 Laurent BUSINE (ed.): *Giuseppe Penone (Katalog výstavy)*, Mercatofords, Brussels 2012, s. 184.

reprezentovou otiskem a beztvarostí. Tato hranice je zkoumána z mnoha pohledů, přestože nejde říci, že by se jednalo o autorčin primární zájem či koncept.

4.2.1. Mezi obrazem a objektem

V nutné návaznosti na český informel je ještě podstatné dodatečně zmínit pojem „objektu“ respektive „obrazu jako hmotného objektu“, který se etabloval v prostředí Konfrontací.⁷³ Určitým manifestem tohoto snažení může být například dílo Antonína Tomalíka „Obraz – objekt“ z roku 1961⁷⁴, ale i celé řady dalších umělců pohybujících se v prostředí výše jmenovaných Konfrontací. Snaha po kompletním zaplnění obrazové plochy a její transformace v komplexní hmotu, stejně jako významný somatický prvek obsažený v dotýkání tvarované hmoty, skutečně stírá hranici mezi závěsným obrazem a objektem. Podobné narušení hranice se objevuje i u zmiňovaných prací Kmentové z poloviny šedesátých let, ovšem v protichůdném směru, tedy od prostorového objektu – sochy k objektu de facto dvojrozměrnému, jehož hlavním výrazovým prostředkem je hnětený, rozvrásněný povrch, nesoucí často stopy po otištěných objektech. Setření hranice mezi sochou a obrazem směrem k objektu – k artefaktu – je pozorovatelné také u prací jakou jsou „*Motýlí*“ nebo „*Čelo*“ (1969) nebo „*Dlaně*“ (1969).

73 NEŠLEHOVÁ (pozn. 66) 135.

74 Ibidem 130.



5. Modrý motýl, 1968, polychromovaná sádra.

Ještě explicitnějšího směřování směrem k porušení klasických sochařských hranic, jehož počátek můžeme jistě sledovat již ke konci 19. století, si všímáme u prací, jež zcela vylučují podstavec, jako typicky modernistický výstavní prvek, a zdůrazňují vlastní horizontalitu. Tento pohyb od vertikální stěny k zemi demonstruje práce nazvaná „*Prostěradlo*“ z roku 1969, u níž není její způsob vystavení jasně specifikován. S ohledem k dalším pracím z téhož období jako jsou „*Stopy*“ (otisky bot z roku 1969) nebo instalace odlitků autorčinných chodidel ve Špálově galerii z roku 1970⁷⁵ je toto směřování stále evidentnější.

Horizontalita je, jak uvádí již na počátku 20. století Walter Benjamin, kvalita vlastní tiskařským technikám⁷⁶, kdy matrice, z níž je otiskováno, je ve vodorovné poloze. Oproti tomu výsadou malby (ale i klasické sochy) byla po dlouhou dobu její vertikálnost, v níž vznikala a v níž byla prezentována, v nejklaštějších pojetí jako „okna do krajiny“. Za rebelující osobnost, která se programově proti vertikálnosti malby vzepřela, je často označován Jackson Pollock, jehož techniku práce na zemi proslavily především fotografie Hanse Namutha pořízené v roce 1950. Přestože

75 Vít HAVRÁNEK (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prostor*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1999, s.194.

76 BOIS / KRAUSS (pozn. 48) 93-94.

Pollockův podnět se dočkal značné odezvy a byl dále rozvíjen dalšími umělci, samotné práce vzniklé technikou „dripp-painting“ se znovu ocitly vertikálně zavěšené na zdi. V návaznosti na Pollocka, avšak daleko více se přibližující procesu horizontalizace, je nutné zmínit „*Lití olova*“ Richarda Serry (1969). Výsledkem této akce je hmotný artefakt otiskující roh místnosti, kde se stěna střetává s podlahou.

Tato a další umělecká gesta, jejichž cílem bylo jednak narušit vžitě způsoby uchopování umění, ale i rozšířit pole, v němž se umělecká praxe pohybuje, sebou vždy nesla rizika, že hranici umění nejen posunou, nýbrž i překročí a připraví se tak o onen statut uměleckého díla.

Na rozdíl od západních umělců⁷⁷, v rámci jejichž tvorby je nutné počítat s kritickým obsahem těchto prací často útočících na *instituci Umění*, v díle Evy Kmentové je spíše patrná touha po překračování sebe sama. Snaha po hledání v rámci malého osobního prostoru, stejně jako intuice a radost, ale i nejistota „Vůbec nemohu odhadnout, je-li to dobré nebo úplná blbost. Ale baví mě to“⁷⁸, s níž tento průzkum probíhal.

Otázku odlišitelnosti zpřítomňuje v tvorbě Evy Kmentové také metafora bujení, rašení a přerůstání. Z hmoty se vynořuje prst, který svou věrohodností, tím, že je odlítkem skutečného otištěného prstu, ostře kontrastuje s nedefinovaností okolní hmoty. Stejně tak ústa, jasně a ostře vykreslená uprostřed neforemného materiálu, jakoby předznamenávala vystoupení celé postavy, právě se transformující v dané hmotě. Viděno obrácenou optikou, je to právě neforemnost, která se chystá pohltit poslední zbytky – poslední otisky – těla sochařky. Klíčení a růst se neobejde bez uvadání a rozkladu. V případě prstů, trčících z Agresivní krychle (1970), či rašících z beztvaré podkladové hmoty, které Kmentová vytváří kolem roku 1970⁷⁹, je těžké ubránit se pocitu neustálého těkání a ustavičného pohybu, které tyto prsty – klíčky pomyslně vytváří. Podobným pohybem prochází i naše představivost, která je neustále na pomezí vidění fragmentů lidského těla a klíčících výhonků. Nikdy však nejsme ani na jedné straně, nemůžeme jednu možnost

77 Uvědomuji si zde problém označení „západní umělec“, které přestože se běžně používá, není přesně definováno a vymezeno. Není tedy zcela jednoznačné, ovšem v rámci této práce bude potřeba vystačit si se zjednodušujícím rozdělením na umělce tvořící na západ od hranic Sovětského svazu a umělce tvořící v rámci totalitního systému. Nejde o rozdělení kvalitativní, na což upozorňuje Piotor Piotrowski již v úvodní kapitole publikace „Ve stínu Jalty“ (In the Shadow of Yalta; Art and the Avant garde in Eastern Europe, s. 29), nýbrž právě o otázku odlišného rámce.

78 VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ (pozn. 35) 186.

79 Ibidem 184-185.

přijmout a druhou vyvrátit, což je právě to, co dodává těmto pracím pracujícím s kusem otištěného nebo odlitého lidského těla, pocit neustálého vizuálního napětí.



6. Krajina (Klíčení), 1970, polychromovaná sádra.

4.2.2. Hranice jako kůže

Nejistota mezi tím co vidíme, tím co se nám jeví a tím co víme, stejně jako hraniční nejasnost mezi hmotou a tvarem, je stěžním momentem v dílech řady autorů. V případě práce s otiskem pro nás bude ovšem klíčová postava zmiňovaného Giuseppe Penoneho.

Jeho dílo je možné částečně charakterizovat jako neustálé hledání paralel mezi lidským a přírodním, mezi tím, co je nám vlastní a tím, co je společné s přírodou. Jeho tvorba pak klade výrazný akcent na moment prožitku, na možnost stát se něčím jiným a tedy i na možnost jinak vidět. Snaží se unikat antropocentrickému pohledu na svět, který nás připravuje o odlišné možnosti jeho nazírání.

Jedním z ústředních témat Giuseppe Penoniného, jehož dílo je často reflektované pouze v souvislosti hnutí Arte Povera, ale jehož rámec jistě překračuje, je kůže. Kůže, slupka, blána či kůra jako místo střetu vnitřního s vnějším, vlastního s cizím.

O kůži jako hranici stejně jako o místě prostupování mluví v souvislosti s dílem Penoneho Laurent Busine v kapitole „La peau, frontière ou lieu de passage?“⁸⁰. Evokuje zde představu kůže jako pozitivu „mě“ a negativu světa. Penone pak tento vztah opisuje až básnickou metaforou, když mluví o (neviditelné) kůži lesa, která se „ukazuje“ na kůře stromů⁸¹. Vykresluje tedy kůži jako něco skoro neviditelného⁸², přesto něco zcela zásadního pro zprostředkování doteku.

Tuto představu můžeme vnímat jako prodloužení fenomenologické teorie pohledu na tělo, rozvíjené Merlau-Pontym, který také poukazuje na nemožnost jasného oddělení vlastního těla od světa⁸³, když říká, že „člověk se se svou „tkání“ (chair) otevírá světu tak, jak se „tkáň“ světa otevírá tělu člověka.“⁸⁴

Liská kůže, jak píše Didier Anzieu ve své práci „La Moi-peau“ („Kůže mého já“)⁸⁵ z roku 1985, se de facto staví mezi „já“ a „svět“, čímž přebírá funkci filtru. Kůže je v rámci této teorie chápána jako „psychické pouzdro“, jež umožňuje vpisování primárních stop, čímž umožňuje (u dítěte) vznik prvních představ. Kůže je vydána neustálému napětí mezi povrchem a hloubkou, mezi odolností a zranitelností, mezi bolestí a slastí, což je téma, které v malbě prozkoumával již jmenovaný Mikuláš Medek. Zkoumání napětí mezi povrchovým a vnitřním je vlastní také Evě Kmentové. Nejlepšími příklady, přestože až z poloviny sedmdesátých let jsou její papírové „štěrbiny“, vzniklé navrstvením a protržením, papírů. Intenzivní dotek kůže s materiálem reprezentují také její „pěsti“ z roku 1971.

Mikuláš Medek na počátku šedesátých let napsal, že „otisk předpokládá jak intenzitu a naléhavost otiskovaného, tak přítomnost a vůli k překonání odporu hmoty, která otisk sejme.“⁸⁶

Akt protržení kůže, je možné podle Josefa Vojvodíka chápat ve smyslu Bathesova *puncta*, tedy jako „roztržení reality celku a její rozpad na části, na soubor detailů“⁸⁷.

Přestože v otiscích Evy Kmentové kůži skutečně nevidíme (na rozdíl od jejího explicitního

80 Laurent BUSINE (ed.): *La peau, frontière ou lieu de passage*, in: *Giuseppe Penone*, katalog výstavy, Mercatofords, Brussels 2012, s.37-38.

81 „La peau du bois est la peau de la forêt“, Ibidem 37.

82 Marcel Duchamp, jak uvádí Laurent Busine, mluvil o kůži jako o „inframince“ (infiniment mince – nekonečně tenké), tedy jako o něčem co téměř není. Viz: BUSINE (pozn. 80).

83 „Ani vnímaná věc, ani vnímající tělo nejsou již hotovým, plně určeným předmětem, nýbrž předmětem „nezavršeným a otevřeným“. Jakub ČAPEK: *Mít tělo a být tělem, Analýza těla v Merlau-Pontyho „Fenomanologii vnímání“*, in: *Filozofický časopis* 2001/7, s.101.

84 VOJVODÍK (pozn. 67) 323.

85 Ibidem s. 322.

86 VOJVODÍK (pozn. 67) 327.

87 Ibidem s. 323.

zobrazení v obrazech Mikuláše Medka z padesátých let) a přestože není evokována ani použitým materiálem (jak by tomu mohlo být v soudobých dílech Aliny Szapocznikow), přesto je přítomná, *téměř jako by tam byla*. Náš pohled je ovšem znejistěn představou naší pozice vůči otisku. Předpokládá totiž, že se jako diváci ocitáme na místě autorky, díváme se z pohledu, který není lidský, respektive nepatří našim očím. Díváme se tak, jak by mohli vidět ruce, čelo nebo břicho. Díváme se na náš vnějšek z druhé strany. Toto rozmělnění jasné hranice mezi vlastním a cizím popisuje Roger Caillois jako zrušení hranic jednotlivce, které umožňuje sebenahlédnutí zvenčí a stávání se prostorem⁸⁸. Tento pohled není reálný, avšak zavdává možnost ke spekulacím a snaze „vidět jinak“.

Relativizace toho co vidíme, spočívá také v tom, na co se zaměříme či na co zaostříme. Jasná forma vznikající pod rukama sochaře, jakou je například busta se může v okamžiku přestření proměnit ve stovky doteků sochařových rukou, v hmotu zbrázděnou otisky prstů.

Otisk Evy Kmetové „Čelo“ (1969) by mohl nést stejně dobře název „Krajina“ (ostatně jako tomu je u mnoha jejích dalších prací), či „Pole“. Krajinou nazývá Guiseppe Penone otisky vnitřní části lebky vzniklé technikou frotáže „*Paesaggi del cervello*“ („*Krajiny mozku*“, 1990)⁸⁹. Tímto dílem poukazuje umělec na skutečnost nelehkého nebo nemožného přímého poznání věcí, neboť stejně tak jako mozek se přímo nedotýká stěn lebky, jsme i my obaleni určitým kulturním nánosem a v neposlední řadě „zatížení“ sami sebou, což nám brání v přímosti prožívání⁹⁰.

4.3. Tvar

V rámci katalogu Formless se autoři zásadně vymezují vůči pojetí *beztvarosti* v pracích již zmiňovaného George Didi Hubermana, který se na danou problematiku dívá především skrze optiku podobnosti.⁹¹

Možnost nabývání podoby, tedy proces, kdy hmota přijímá tvar, je reflektován v několika dílech Giuseppe Penonyho, z nichž asi nejexplicitnější jsou v daném ohledu práce z konce

88 “The individual breaks the boundary of his skin and occupies the other side of his sencens. He tries to look at himself from any point wheather of space. He feels himself becoming space..He is similar, not similar to something, but just *similar*. And he invents spaces of whixh he is 'the convulsive possession'.”Yve-Alain BOIS a Rosalind E. KRAUSS: Formless: A User's Guide, Zone Books, New York, 1997, s.75.

89 Georges Didi HUBERMAN: Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture. Les Éditions de minuit, Paříž 2000, s. 60-64.

90 BUSINE (pozn. 72) 36.

91 BOIS / KRAUSS (pozn. 48) 79.

sedmdesátých let „*Patate*“ (1977)⁹² a „*Zucche*“ (1978)⁹³, kdy Penone nejdříve odlil do sádky části svého obličeje, které následně zakopal v bezprostřední blízkosti brambor nebo dýní. Během svého růstu pak začlenila naplnila negativ odlitků, tedy místo otisku obličeje, a nabyla tak částečně antropomorfní podoby.

U Evy Kmentové jsou to naopak části jejího těla, jejichž otisk dává vzniknout tvarům, které se jeví jako nelidské a podobají se spíše ke krajinám (*Čelo*, *Pupík*), nebo hraničí se zvířecím (*Motýli*, *Lidské vejce*).



7. Penone: *Patate*, 1977.

92 BUSINE (pozn. 72) 34.

93 Ibidem 231.

5. Otisk

Zabývat se problematikou otisku je ve vztahu k dílům Evy Kmentové zcela klíčové. Bude však nutné toho téma nejprve zúžit a poukázat na další umělce, kteří se této tematice věnovali. Na základě pochopení odlišných přístupů k otisku bude snazší definovat přístup vlastní Evě Kmentové.

V první řadě je nezbytné položit si banální otázku, co je to otisk? V rámci běžné denní reality můžeme říci, že jde o stopu, kterou zanechal „objekt“ při doteku s jiným materiálem. Avšak můžeme se dále ptát, co je myšleno „dotekem“, zda se jedná o fyzické gesto, zda se musí nutně dotýkané a dotýkající fyzicky setkat? Nebo zda otisk existuje také na rovině nemateriální?

Je možné, že poslední otázky bychom si nemuseli klást v době před vynálezem fotografie. Je to však právě fotografie, která pojetí indexikality značně komplikuje. V rámci následující kapitoly se tak bude problematika fotografie s fenoménem hmotného otisku často proplétat a k pochopení specifického statutu, jež otisk zastává, si budeme muset vypomoci reflexí textů Rolanda Barthesa a Rosalind Krauss, které se primárně zabývají otázkou indexikality fotografie.

5.1. Historizace otisku

Praxe otiskování patří mezi nejstarší prostředky „uměleckého“ vyjádření člověka. Jde o vyjádření natolik bezprostřední, jednoduché a rozšířené, že se velká část této praxe jistě nachází mimo pole výtvarného umění, což je také důvod, proč George Didi Huberman hovoří ve své knize *La Ressemblance par contact*, zabývající se v širokém kontextu problematikou otisku, o jeho anachronické hodnotě⁹⁴. Otisk není otázkou stylu, je to přístup, jehož postavení vůči instituci umění je historicky proměnlivé a kulturně podmíněné. Huberman ukazuje na několik podstatných momentů v rámci evropské historie, kdy se přístup k otisku zásadně mění, což v nejširším důsledku ovlivňuje ještě dnešní pohled na něj.

Jako několik stěžejních bodů, respektive polí, v nichž hraje otisk dominantní roli, označuje jednak praxi vytváření posmrtných masek rozšířenou u Etrusků a později Římanů, o níž se

94 George Didi HUBERMAN: *La ressemblance par contact*, Les Édition des Minuit, Paříž 2008.

zmiňuje Plinius v XXXV. knize *Historia naturalis*⁹⁵, jednak fenomén obrazů „nevytvořených člověkem“ (*acheiropoieton*)⁹⁶, které jsou poplatné křesťanské tradici. V neposlední řadě hovoří o postavení otisku ve věku *technické reprodukovatelnosti*, které Benjamin spojuje s onou pověstnou ztrátou *aury*⁹⁷.

Ani v jednom případě není otisk chápán jako plnohodnotné umělecké dílo, jedná se spíše o prostředníka, o zprostředkovatele. Stejně jako sádrové odlitky, které vždy tvořily nezbytnou část uměleckých ateliérů. Huberman naráží na otázku *původnosti* a *jedinečnosti* otisku (tedy „l'origine“⁹⁸ a „l'originalité“), které přestože jsou si pojmově blízké, nejsou ztotožnitelné. Původ je v rámci problematiky otisku zcela zásadní, neboť nás odkazuje k referentu. Již v rámci křesťanské tradice však vyvstává otázka po skutečnosti respektive existenci referentu. Otisk „boží tváře“ je možné vnímat jako způsob vyrovnání se s nemožností zobrazení „*nezobrazitelného*“. Nekonkrétnost „tváře“, kterou můžeme nazít na Turínském plátně, ponechává široké pole imaginaci a domýšlení. Huberman mluví v této souvislosti o otisku jako prostředku, který je schopný přeměnit „téměř nic“ (*presqu-rien*) na „téměř vše“ (*presque-tout*)⁹⁹. Právě střed mezi konkrétním, kdy referent známe nebo jsme spraveni o tom, co bylo otištěno, a nejasným, kdy referent nepoznáváme a jsme ho schopni dešifrovat pouze na základě podobnosti, se zdá být pro celou praxi otiskování ústřední.

Přesuneme-li se od náboženství k sekularizované podobě aury, kterou definuje Walter Benjamin jako „*jevení dálky v blízkosti*“¹⁰⁰, dostáváme se k dalšímu podstatnému projevu otisku, kterým je zprostředkování vzdáleného (nebo již neexistujícího) referentu do naší nejosobnější blízkosti. Benjamin, který se při definování „aury objektu“ drží fenomenologického přístupu, tvrdí, že vztah mezi pozorujícím a pozorovaným je vzájemný¹⁰¹, což v nás vyvolává onen silný a zároveň těžce popsatelný pocit při kontemplaci uměleckého díla. Podle Hubermana je to pak právě otisk, který je schopný zprostředkovat specifický kontakt mezi vzdáleným objektem a divákem.

95 HUBERMAN (pozn. 94) 61.

96 Ibidem 76.

97 Ibidem 78-88.

98 Ibidem 68.

99 Ibidem 76 - 79.

100 “Apparition unique d'une lointain, si proche soit-il” HUBERMAN (pozn. 94) 80.

101 “aura d'une chose” HUBERMAN (pozn. 94) 85.

5.2. Otisk a fotografie

Vzájemné spřízněnosti *hmotného otisku* a *otisku světla* si byli jistě vědomi již první fotografové, kteří v čele s Louistem Daguerrem projevovali zvýšený zájem o focení fosilií či sádrových otisků¹⁰². Fosilie je svým způsobem negativem otisku, neukazuje nám totiž pouze hmotu, v níž zanechal živočich svůj otisk, odhaluje naopak to, co bylo uvnitř ulity a co nebylo nikdy vidět. Fosilie není prázdno, vzniklé otiskem plného; to co se nám ukazuje, je obsah zbavený své původní schránky, která však již neexistuje.

Zde se otisk, který můžeme nazývat materiálním, setkává se specifickou formou otisku, jako je fotografie, s níž logicky sdílí mnohé znaky, mezi nimi také vlastnost, kterou je slovy Rolanda Barthes nemožnost popřít, že předmět, k němuž výsledný otisk odkazuje, byl v dané chvíli na daném místě přítomen¹⁰³.

Sádrový otisk sdílí s fotografickým negativem i proces vzniku, kdy znehybnělé tělo zaujímá pózu, v níž musí vydržet, dokud okolní materiál dostatečně neztuhne. Fotografie ani sádra nic neinterpretuje, jde o čistý záznam.

Ve své dnes již častokrát citované eseji z roku 1977 zabývající se problematikou indexu v umění 70. let, popisuje Rosalind Krauss právě tento paradox, který do umění fotografie vnesla. V rámci sémiologické tradice definuje ve své eseji index jako znak s hmotným vztahem ke svému referentu. Indexy „poskytují značky či stopy určité příčiny, a k této příčině poukazují, označují ji jakožto objekt.“¹⁰⁴ Jsou to tedy stopy ve sněhu, otisky prstů nebo třeba prach (jako index plynutí času). Co bude však podstatné pro nás, je další paralela, kterou Krauss staví mezi fotografií – jakožto médiem otiskujícím realitu, aniž by ji kódovalo¹⁰⁵ a ready-mades – jakožto banálními předměty vytrženými z jejich každodenní reality. Toto vyjmutí z běžného času, jejich „zmrazení“ a uvedení do prostoru umění, sdílí logiku vzniku otisku, jako indexu reálného objektu existujícího a měnícího se v čase, který je umělcem vybrán a z tohoto času vyjmut.

102 *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, Katalog výstavy Musée d'Orsay, Paříž 2003, s. 154-183.

103 Roland BARTHES: *La chambre claire: Note sur la photographie*, Gallimard, Paříž 1989, s.120.

104 Rosalind KRAUSS: *Obraz, text a index. Poznámky k umění 70.let*, in: Karel CÍSAŘ (ed.): *Co je to fotografie?* Herrmann & synové, Praha 2004, s. 252 – 253.

105 V této souvislosti se opírá o termín zavedený Rolandem Barthem „sdělení bez kódu“, kdy fotografie sice zobrazuje realitu, ale toto zobrazení již postrádá syntax, která by stejně jako v jazyce sloužila k jejímu rozklíčování. Rosalind KRAUSS: *Obraz, text a index. Poznámky k umění 70.let*, in: Karel CÍSAŘ (ed.): *Co je to fotografie?* Herrmann & synové, Praha 2004, s.263 – 264.

Ukazuje však také na problematiku nemateriálního, nebo alespoň zdánlivě nehmotného otisku, který fotografie ztělesňuje. Zdánlivě nemateriálního, neboť se jedná pouze o úhel pohledu, který vůči fotografii zaujmeme. Můžeme totiž proces fotografování popsat také jako otisk světelných paprsků odražených fotografovaným objektem, zachycených na citlivém povrchu, schopném je zaznamenat. Prakticky vzato se tak jedná o otisknutí objektu, k němuž je za potřebí zásadního prostředníka, jímž je světlo. Tuto logiku jen podtrhuje technika označovaná jako „*fotogram*“, pracující s přímým dotekem předmětu s fotografickým materiálem, na nějž se otisk prvního (respektive jeho negativní silueta) přenáší.

Paralela mezi fotografií, jakožto médiem ztotožnitelným s modernitou a otiskem, jakožto zcela anachronickým procesem je podstatná pro pochopení rozdílných technik využívaných umělci XX. století.

Fotografie, chápána ve svých počátcích jako způsob nového zkoumání reality¹⁰⁶, sdílí základní předpoklad otisku, kterým je možnost zachytit netušenou realitu a nazírat ji z odstupu. George Didi Huberman nazývá tuto vlastnost otisku „heuristickou hodnotou“¹⁰⁷ a poukazuje na důležitost objevování, kterou technika otiskování přináší. Označuje proto otisk jako zcela základní chvíli lidského – potažmo uměleckého- poznání. Jejím ústředním bodem je fakt, že nikdy nemůžeme dopředu zcela odhadnout výsledek, který tato technika přinese. Vzniklá forma není nikdy zcela předvídatelná.¹⁰⁸ Podobně tak fotografie vyjevuje až zpětně souvislosti, jichž si fotograf nemusel být ve chvíli pořízení snímku vědom. K prohloubení této paralely parafrázuje Huberman závěry Lévi-Strausse, který poukazuje na fakt, že udělat otisk znamená zachytit současně s otiskovaným veškeré vztahové souvislosti, mýty nebo poznání, jež se k otiskovanému vztahují.¹⁰⁹

5.3. Otisk bez referntu

Stejně jako Krauss i Huberman zapojuje do svých úvah osobnost, nebo snad lépe – fenomén Marcela Duchampa. Duchamp je zcela logicky středobodem řady pojednání týkajících se umění XX. a XXI. století, k čemuž se ještě vrátím v následujících kapitolách. Hubermana však zajímá,

106 Tato skutečnost je akcentována napříklav v první knize o fotografii Henry Fox Talbota: *The pencil of Nature*, vydané v roce 1844.

107 “la valeur heuristique“ HUBERMAN (pozn. 22) 107.

108 “La forme n'est jamais rigoureusement <<pré-visible>>“ HUBERMAN (pozn. 22) 33.

109 HUBERMAN (pozn. 94) 32.

jakým způsobem jeho tvorba akcentuje problematiku originálu, konkrétně originalitu otisku. Jeho zájem se točí okolo Duchampova díla „Feuille de vingne femelle“, na první pohled *ničemu nepodobnému* kusu pozinkované sádky z roku 1950¹¹⁰. Toto drobné dílo výstižně naráží na paradox, před který nás zapojení otisku v rámci umění staví.

Jak jsem uvedla výše, mluvíme-li o otisku, předpokládáme existenci objektu nebo skutečnosti, která byla prostřednictvím kontaktu s dalším materiálem zachycena. V tomto případě je však nalezení referentu obtížné. Otisk (index) neodkazuje ke konkrétní skutečnosti (v tomto případě snad ženě), ale k neurčenému množství referentů. Z otisku se zde stává svébytné umělecké dílo, které můžeme označit jako drobnou plastiku. V případě otisků a to i otisků lidského těla je tak třeba uvažovat o referentu nejen v jeho vztahu k jednotlivosti (respektive jednotlivci), ale i k jeho universálnímu vyznění, které jednotlivce přesahuje.

Z obecného hlediska můžeme tvrdit, že v podstatě jakémukoliv otisku chybí jeho referent. A to ve smyslu samotné zprostředkovatelské role indexu, kterou může opět dobře přiblížit Barthesovo uchopení podstaty fotografie. Barthes mluví o specifické vlastnosti fotografie, kterou nazývá *punktum*. Prvním punktem je pro něj *detail*, výrazná šokující jednotlivost, která se na fotografii neobjevila úmyslně¹¹¹. Druhým, pro nás zásadním punktem, je *časovost* fotografického snímku odkazující ke smrti¹¹². To, že Barthes tvrdí, že osoby zachycené na fotografii jsou již mrtvé nebo zemřou, podtrhuje fakt chybějícího referentu.

Některá umělecká díla pracující s otiskem však tuto jeho vlastnost explicitně zdůrazňují tím, že se prezentují jako otisk, avšak nechávají diváka v nejistotě ohledně toho, co bylo otištěno. Je to například práce Bruce Naumana „*Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*“ (1966)¹¹³, která chce diváka přesvědčit, že pět různých prohlubní v nízkém kvádru patří kolenům pěti slavných umělců, přestože tomu tak není.

Otázku po tom, co bylo referentem, si můžeme klást i u dalších Naumanových děl, jako je „*A Cast of the Space under My Chair*“ (1965-68)¹¹⁴. Nauman nás nechává vidět, i když opět v poněkud ironicky vyznívající duchampovské tónině to, čeho bychom si jinak nebyli vědomi, respektive bychom to nemohli vidět – tedy prázdno, čili prostor, do něž se židle otiskuje. Stejný

110 Marcel Duchamp, *Catalogue raisonné*, Centre Geogre Pompidou, Paříž 1977, s. 128.

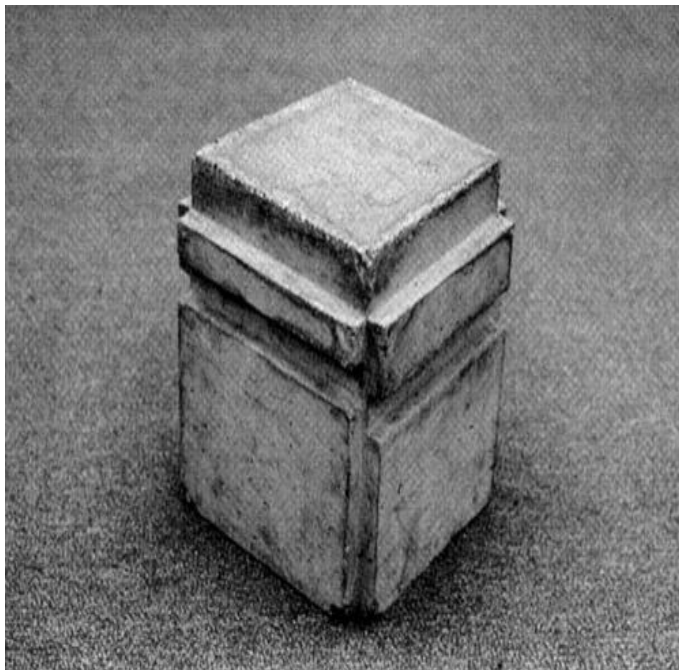
111 BARTHES (pozn. 103) 71-72.

112 BARTHES (pozn. 103) 148.

113 Jean LIVINGSTON (ed.), Marcela TUCKER: Bruce Naumann katalog, Kunsthalle Bern 1973, s. 22.

114 Yve-Alain BOIS a Rosalind KRAUSS: *A User's Guide to Entropy*, in: *October*, Vol.78 (Podzim, 1996) s. 72.

přístup, odlitého prostoru nesoucího otisky předmětu, který se v daném prostoru vyskytoval, prodlužující výše jmenovaný duchampovský přístup, vykazují i některá díla Rachel Whiteread.



8. Nauman: A Cast of the Space under My Chair, 1968.

To, že dnes víme, nebo jsme naváděni k tomu, co bychom měli ve vybraném kusu sádry vidět, neznamená, že to skutečně vidět musíme. Otázka podobnosti, kterou Duchampovo „*Feuille de vigne femelle*“ otevírá, se zde jeví stejně klíčová jako otázky předešlé a vrací nás částečně zpět k Turínskému plátnu. Je to otázka balancující na hraně mezi tím, co vidíme, co vidět můžeme a co víme, že bychom vidět měli – v případě uměleckého díla proto, že nás k tomu buď autor, nebo diskurz směřuje. Toto směřování se v případě moderního umění odehrává často v rámci vztahu uměleckého díla ke svému popisku nebo doprovodnému textu. Ovšem i tento vztah může být značně zavádějící. Velmi dobře to dokládá Duchampův popis „Velkého skla“, který slouží zároveň jako nezvykle dlouhá popiska. Přesto, že Duchamp „velmi ochotně“ vysvětluje, co je na Velkém skle zobrazeno, ocitá se divák před paradoxem, že údajně „zobrazené“ aktéry vlastně nevidí, nebo je může jen stěží identifikovat s tím, co zná ze své běžné reality. Duchamp si tu s kódováním viděného evidentně hraje a to ve stylu Dada. Podobně, i když ve zcela odlišném kontextu (a jistě i s jiným záměrem) se chovají fragmenty otisků rukou Evy Kmentové, když jsou

nazvány „*Motyly*“. K tomuto tématu se vrátím v dalších kapitolách.

5.4. Otisk těla

Mým zájmem je zúžit problematiku otisku, na konkrétní fenomén otiskování vlastního těla, tedy vtiskování lidských tvarů hmotě. V této části se omezím na autory, pracující s prostorem a vlastním tělem, jež do prostoru otiskují. Znamená to, že se zcela úmyslně vyhnul Yves Kleinovi, jehož tvorba souvisí s mým tématem jen formálně a velmi povrchně. Z podobného důvodu nás nebude zajímat ani otisk palce Piera Manzoniho. Na okraji zájmu zůstane také tvorba Antonia Recalcatiho a jeho českého souputníka Rudolfa Němce, kteří se problematikou vlastního tělesného otisku zabývali v kontextu malby.

Dílo Giuseppe Penoniho se již v referencích proplétá celou prací, zmiňovala jsem se o jeho Krajinách očních víček (*Palpedre e spilli*, 1995¹¹⁵) o *Patate* (1977)¹¹⁶ a *Zucche*(1978)¹¹⁷. Umělcova ruka, zanechávající svůj otisk v těle mladého stromu a tím formující - deformující jeho kmen, se objevuje v díle *Alpi marittime – Continua a cretere trene che in quel punto* (1968)¹¹⁸. Působným výsledkem prostého sevření sádry v dlaních jsou *Cocci* (první realizace 1979¹¹⁹), připomínající zkameněliny trilobitů. Stejného postupu využil o deset let dříve i Alighiero Boetti k vytvoření svého „*Já opalující se v Turíně 19. ledna 1969*“, formy lidského těla sestavené z kousků uschlé hlíny sevřené v dlaních.

Zatímco se tvorba Penoneho často odpoutává od lidského, zapojení těla a jeho akcentace je vlastní umělkyni Janine Antoni. Její tvorbu zde uvádím spíše jako zajímavý příklad užití tělesného otisku, přestože se pohybujeme až v devadesátých letech a mluvíme již spíše o umění *tělesném* (ve smyslu *body-art*). Neboť Antoni je umělkyní často využívající svého těla jako nástroje k tvorbě uměleckých děl. Tělesný otisk, provedený ve hmotě se objevuje jen v několika jejích dílech, jako jsou *Gnaw* (1992)¹²⁰ – velké kostky čokolády a tuku, k jejichž „opracování“ používala Antoni svých zubů, nebo *Eureka* z roku 1993. *Eureka* je instalace tvarované mýdlové krychle vytvořené z tuku, který se vylil z vany, do níž se autorka ponořila, a který tak odpovídá

115 BUSINE (pozn. 72) 131.

116 Ibidem 34.

117 Ibidem 231.

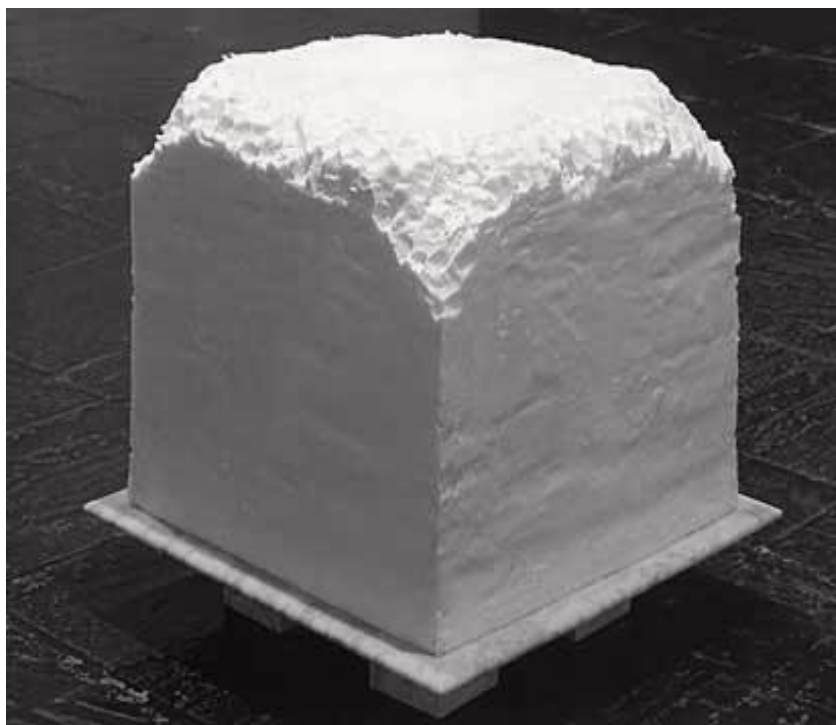
118 Ibidem 230.

119 BUSINE (pozn. 72) 232.

120 Martha BUSKIRK: *The contingent object of contemporary arts*, Massachusetts 2003, s.137.

jejímu tělesnému objemu¹²¹. Mýdlová krychle je však vždy vystavována spolu s vanou, v níž vidíme obrys těla umělkyně vtisknutý do mýdlové hmoty. V případě Janine Antoni jsme však již zcela vzdáleni pojetí díla jakožto neměnného artefaktu. Její objekty se proměňují a deformují a je to právě proces přeměny materiálů, který ji zajímá.

Eva Kmentová naopak tento proces tvarování v určité chvíli zastaví a prezentuje nám objekt, který, přestože nese její tělesný otisk, podléhá objektivizaci a místo odkazování k autorce odkazuje obecně k lidskému tělu a jeho podobnosti s nelidským.



9. Antoni: Gnaw, 1992.

121 BUSKIRK (pozn. 120) 141-143.

6. Mezi moderností a rozšířeným polem

6.1. Surrealismus nebo symbolické vidění

Pokud bychom se nechaly unést možnostmi ikonografie a pátrali v tvorbě Evy Kmentové po symbolech a jejich významech, nalezneme jich velké množství. Otázkou však zůstává k čemu tyto symboly nebo lépe snad motivy (vejce, rty, stopy) odkazují? Zda je autorka užívala vědomě? A skrze jakou optiku je možné na ně pohlížet? Odpověď nemůže být a ani nebude jednoznačná.

6.1.1. Symbolické vidění

Ve své knize „Les mots et les choses“ poukazuje Michel Foucault na základní převrat ve vidění světa, který přinesla moderní věda se svou empiričností. Věda vyvrátila předpoklad vnitřních souvislostí věcí a jevů, blízký ještě středověkému člověku, založený na jejich fyzické podobnosti¹²². To, že jsme si této skutečnosti vědomi a že dnes nebudeme léčit bolest hlavy po jídání vlašských ořechů (neboť mozek se až nebezpečně podobá vylousklému ořechu), ještě neznamená, že nás tato podobnost nemůže fascinovat. A je to právě umění, které nám může tuto fascinaci zprostředkovat. Je to také otiskované tělo a jeho jednotlivé fragmenty, které odkazují na zvláštní podobnost mezi lidským a přírodním.

Eva Kmentová je jistě jedním z autorů, které tato podobnost vzrušovala a těšila. Práce s otisky, jako objevování sebe sama, jí tak nejen umožnila objevovat krajiny vlastního těla, ale i vstupovat do nepřetržitého dialogu s přírodou, neboť, jak si sama poznamenala do svého deníku: „Člověk vlastně stejně jen kopíruje přírodu“¹²³.

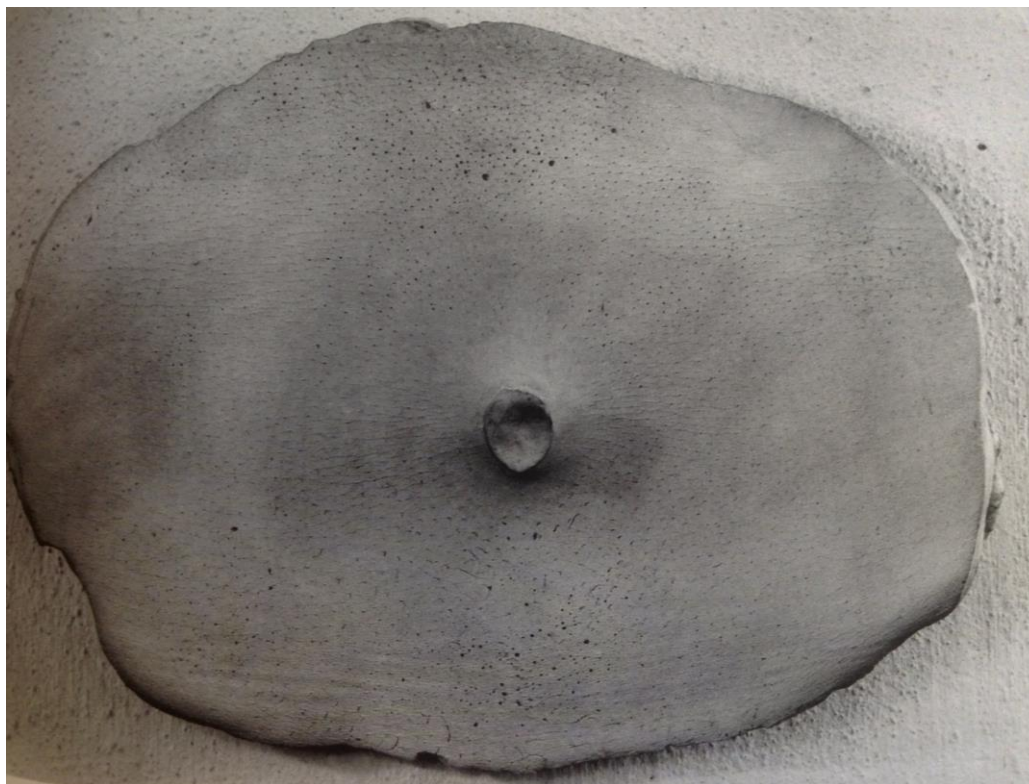
Vraťme se ještě jednou k dílu Giuseppe Penoniho, k jeho „krajinám“. V roce 1978 vytvořil dvě obří kresby uhlím, zobrazující otisky jeho očních víček¹²⁴. Zvětšením drobných a běžně téměř neviditelných záhybků kůže očních víček vznikly enormní krajiny, které mohou připomínat krajinu rozbrázděnou řekami, poušť nebo vlnící se vrchoviny.

122 BUSINE (pozn. 72) 38.

123 VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ (pozn. 35) 166.

124 Georges Didi HUBERMAN: Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture. Lés Édition de minuit, Paříž 2000, s. 72-73.

Podobnou myšlenku zhmotňuje i Eva Kmentová ve svém reliéfu komponovaném z odlitků jejího těla z roku 1967 nazvaném „*Krajina*“. Demonstruje tak určitý jí vlastní program, který bude dále naplňovat. Jak sama říká, existuje pro ni řada krajin, ať už je to krajina lidské tváře nebo lidského těla¹²⁵. Podstatné je zde ono popření antropocentrismu, nejde o polidštění krajiny, ke kterému se často uchýlovali surrealisté, jako spíše o vidění něčeho co člověka přesahuje v něm samotném. Jak píše Věra Linhartová, tělo se tak stává univerzem¹²⁶.



10. Pupík, 1969, sádra.

6.1.2. Surrealismus?

Využívané motivy a jejich zapojení mohou svádět k myšlence, že se v díle Evy Kmentové setkáváme stále ještě s určitou doznívající tradicí surrealismu. Avšak navzdory některým formálním podobnostem a nemožnosti popřít, že surrealistická tradice byla i v druhé polovině

125 VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ (pozn. 35) 171.

126 Ibidem.

šedesátých let ožívována (skupinou UDS kolem Vratislava Effenbergera¹²⁷), je surrealismus jako takový (se svým politickým podtextem) mimo sochařčin zájem. Respektive, jak komentuje tento problém ve druhé polovině šedesátých let Šmejkal: „To, co ze surrealismu zůstalo v českém prostředí živé, se už dávno přerodilo do zcela jiných podob.¹²⁸“. Přesto však navazování na zpřetrhanou modernistickou tradici, které je patrné především v padesátých letech nemůžeme zcela přehlédnout ani v letech šedesátých. Jsou to zároveň tato období, kdy umělci hledají nové cesty z modernismu, i když třeba s využitím výrazných fantazijních, či symbolických prvků.

Kmentové vidění světa reflektující se v její tvorbě odpovídalo určitým dobovým tendencím a představám o umění, stejně tak se této dobovosti vymykalo svými prostředky. Otisk jako takový, jak již bylo řečeno, uniká možnosti zařazení v rámci posloupného systému vývoje stylů, či v rámci volených uměleckých přístupů. Zároveň v sobě nese naplnění požadavku bezprostřednosti.

Tímto způsobem tvorba Evy Kmentové jistě naplňovala určitá dobová očekávání autenticity uměleckého díla, o nichž mluví František Šmejkal:… „můžeme za autentické považovat jen takové výtvarné dílo, které nově řeší nejenom vztah člověka ke světu, ale především k sobě samému.“¹²⁹ Stejně tak Šmejkal zdůrazňuje, na základě vlastního svědectví¹³⁰, intuici, kterou Kmentová při zapojení symbolických vyobrazení využívala. Toto obnovené či znovu nacházené využití universálních a archetypálních symbolů, přičítá Šmejkal, s odvoláním na Josepha Campbella, ztrátě mytologií v moderních technokratických společnostech¹³¹.

Otázka přežívajícího surrealismu v období šedesátých let je komplikovaná a odpověď na ni přesahuje rámec této práce. Jednu z možných, přestože příliš širokých odpovědí nabídl František Šmejkal s Věrou Linhartovou zavedením termínu „imaginativní umění“¹³²; již v první polovině šedesátých let. Šmejkal tím chtěl překlenout nejen problematiku surrealismu, ale také poukázat

127 František ŠMEJKAL a Jana ŠMEJKALOVÁ (ed.): *České imaginativní umění*. Praha: Galerie Rudolfinum, 1996, s.461-466.

128 ŠMEJKAL (pozn. 127) 466.

129 František ŠMEJKAL: Výstava D, in: Pavlína MORGANOVÁ (ed.), Dagmar SVATOŠOVÁ (ed) a Jiří ŠEVČÍK (ed.): *České umění 1938-1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*, Academia, Praha 2001, s.260.

130 ŠMEJKAL (pozn. 127) 524 .

131 Ibidem 523.

132 František ŠMEJKAL, Věra LINHARTOVÁ: Imaginativní umění, in: Pavlína MORGANOVÁ (ed.), Dagmar SVATOŠOVÁ (ed) a Jiří ŠEVČÍK (ed.): *České umění 1938-1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*, Academia, Praha 2001, s.263-265.

na tendenci sblížení se abstrakce a imaginace¹³³. Je však jisté, že s tímto pojmem si nemůžeme vystačit a je třeba ho specifikovat podle konkrétních příkladů.

6.2. Rozšířené pole

Jindřich Chaloupecký se na konci šedesátých let a počátku let sedmdesátých jistě nemýlil ve svém přesvědčení, že v umění nastal a probíhá zásadní přerod z modernistické tradice na umění *pomoderní*. Stejně tak byl přesvědčen, že nové tendence, které se v umění objevují, se nedají postihnout žádným (do té doby používaným) formálním rozbořem¹³⁴. Tedy ne takovým opírajícím se o tradiční modernistické hodnoty. Následující podkapitola bude analýzou několika vybraných děl Evy Kmentové, která se, spolu s využitím otisku lidského těla, nejvíce přiblížila či balancovala na pomyslné hranici mezi tím, co můžeme označit za hodnoty vlastní modernistické estetiky a tím, co dnes nazýváme postmodernou¹³⁵.

Jak již bylo řečeno s odkazem na George Didi Hubermana, otisk, jakožto proces výsostně anachronický uniká historizaci a tím podle Hubermana také problematice stylů. Avšak v užším zaměření na umění můžeme tvrdit, že otisk je používán stylově, tedy že je integrován v rámci stylu. Otázkou zde tedy může být, kdy se použití otisku v rámci tvorby Evy Kmentové podřizuje rámci tradičně modernistické sochy, a kdy se naopak otisk osamostatňuje a není pouze prostředkem nýbrž cílem vyjádření.

Velká část prací z první a druhé poloviny šedesátých let, nepřekračuje podle mého názoru hranice, které byly dobyty v první polovině 20. století. Ať již se jedná o vertikální stély, desky či reliéfy, stojíme stále před objekty, které využívají moderního uměleckého jazyka a zůstávají stále uzavřeny ve své autonomii. Jsou to *práce* – v modernistickém slova smyslu – tedy jak píše Foster: jedinečné, symbolické a vizionářské¹³⁶. Ve stejném časovém období se však již setkáváme s řadou prací, které se tradičnímu zařazení brání a rozšiřují se mimo výsadně sochařské pole.

133 ŠMEJKAL (pozn.132) 264.

134 Jindřich CHALUPECKÝ: *Smysl moderního umění*, in: *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999 (první publikace 1971), s.131.

135 Hal FOSTER (ed.): *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983.

136 Ibidem s.x.

6.2.1. Fragment

Společným jmenovatelem řady děl je jejich fragmentálnost. Ve formě otisků se setkáváme s kusy lidského těla, zobrazeného tak, že se jeví jako nelidské. Z toho důvodu nehledíme na tyto fragmenty jako na něco, co je každému z nás vlastní, nýbrž jako na novou věc. Krauss a Bois mluví v kapitole “Part object”¹³⁷ o této vlastnosti fragmentalizovaného lidského těla, působit jako něco jiného. Poukazují také na sexuální dráždivost takových objektů, což je problematika, která je podle mého názoru pracím Evy Kmentové vzdálená. Podstatný je ovšem druhý bod, kterým Krauss a Bois definují “part object” a to jeho proměnlivost. Za příklad jim slouží slavný, surrealisty s nadšením přijatý, objekt *La Boule Suspendue* (Aleberto Giacometti 1930-1931), kde zavěšená koule odkazuje nejen k oku, ale také k ženskému pohlaví. Tento operativní princip podtrhuje dvojznačnost čtení díla a nenechává diváka klidným. Podobnou nejednoznačností jsou nadány také otisky dlaní Evy Kmentové, které pojmenovává *Motýli*, a to i přes to, že pohyb mezi lidským a zvířecím není fyzický (jako u Giacomettiho koule) a odehrává se jen v divákově mysli.

S fragmentem odlitého lidského těla a jeho zvětšením pracoval v šedesátých letech také člen Nových Realistů César, jehož monumentální palec, který můžeme vnímat jako určitou demonstraci umělcova ega, je v přímém rozporu s drobnými fragmenty *Rtů* Evy Kmentové¹³⁸.

Čelo a *Dlaně* z roku 1969 sdílejí kromě formální podobnosti, jedná se v podstatě o vysoké reliéfy, řadu vlastností, o nichž jsem obecně mluvila v předchozích kapitolách. Je to především jejich nejednoznačné zařazení mezi konkrétní a abstraktní stejně jako jejich odkaz k nelidskému skrze lidský otisk. Působivost těchto fragmentů je dána právě touto jejich hraniční nejasností. V otisku Čela je možné číst záznam abstrahované krajiny, s jakou se setkáváme například v práci Václava Boštíka *Vrásnění* z téhož roku. Zajímavá je i podobnost obou prací se zvířecími kostmi nebo, v případě *Dlaní* se zkamenělinou vodních živočichů, což je tematika, na níž jsem poukázala již v případě Penoneho *Cocci* (1979).

137 BOIS / KRAUSS (pozn.48) 152-161.

138 Marie KLIMEŠOVÁ: *Eva Kmentová: [Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích červenec - září 2003, Západočeská galerie v Plzni říjen - listopad 2003, Muzeum Kampa, Nadace Jana a Medy Mládkových leden - únor 2004].* : Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2003, s.13.



11. Čelo, 1969, patinovaná sádra.



12. Prostěradlo, 1969, sádra.

6.2.2. Horizontalita

Problému horizontality a její souvislosti s nízkým a informálním jsem se věnovala v předešlé kapitole. Je zřejmé, že Eva Kmentová s touto problematikou pracovala ve chvíli, kdy se vzdávala podstavce a začala své objekty umisťovat rovnou na zem. Příklon k horizontálnosti je také patrný také z volby motivů, jako jsou „*Stopy*“ (1969) a instalace otisků chodidel z roku 1970, „*Prostěradlo*“ (1969) nebo „*Krajina/Klíčení*“ (1970).

6.2.3. Happening a instalace

Stopy z roku 1969, které vznikly otisknutím bot návštěvníků galerie do hliněné desky položené na podlaze a byly poté odlity do sádry¹³⁹, odkazují k narůstajícímu zájmu práce s divákem a jeho participací na uměleckém díle v druhé polovině šedesátých let. Přestože můžeme říct, že pro Evu Kmentovou nebylo toto zapojení diváka primárním cílem její tvorby, nelze opominout několik prací, v nichž se dané problematiky dotkla.

Název happening může být v našem případě zavádějící, ovšem širší, v níž byl a je tento termín používán, k tomu přispívá. V případě Evy Kmentové, mluvíme-li o výstavě z března roku 1970 pořádané v Galerii Václava Špály nesoucí název *Stopy*, je nutné se pozastavit u happeningu, jak ho definuje Allan Kaprow v textu „*Assamblages, Enviroments and Happenings*“¹⁴⁰. Pro danou výstavu Evy Kmentové by se daleko více hodil termín *Enviroment*, tedy určité prostředí vytvořené pro specifickou událost, v němž se divák pohybuje a stává se tak jeho součástí. Kaprow však dodává, že *Enviroments* a *Happening* jsou v podstatě to samé, že jsou „pasivní a aktivní stranou též mince“¹⁴¹. Vít Havránek pak mluví o dané výstavě jako pomezí instalace a akce¹⁴².

Výraz akce se tak pro naši problematiku hodí v podstatě více, neboť není tolik zatížen historickým významem pojícím se s performativní rovinou (viz. Jackson Pollock, John Cage nebo v našem prostředí Milan Knížák) a je navíc vhodný i pro některé autorčiny *akce*, které probíhaly v soukromí a z nichž známe jen výsledný artefakt, jakým je například *Lidské vejce*

139 VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ (pozn. 35) 182.

140 Charles HARRION (ed.) a Paul WOOD (ed.): *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 1992, s.703-709.

141 “They are the passive and active sides of a single coin, ...” Charles HARRION (ed.) a Paul WOOD (ed.): *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 1992, s.705.

142 HAVRÁNEK (pozn. 75) 178.

(1968), pro něž se Kmentová nechala odlít do sádry, v jejíž tuhnoucí hmotě ležela schoulená na zádech s rukama ovinutýma kolem kolen po dobu dvaceti minut¹⁴³.

Po akcích Evy Kmentové zbývají artefakty, respektive objekty podléhající estetickým kritériím. Jak poznamenává Petr Rezek, evropské akční umění klade důraz na výsledný objekt, čímž je však podle něj proces akce zrušen¹⁴⁴. Jediné, co po happeningu obvykle zbývá, je vzpomínka účastníka a dokumentace, která však obvykle není primárním cílem akce. Eva Kmentová své Stopy po ukončení akce přítomným účastníkům rozdala¹⁴⁵, čímž zaniklo dílo jako takové a potenciální možnost jeho opakovatelnosti. Zůstaly tím však zachovány jednotlivé fragmenty instalace.

Nechci však tvrdit, že Eva Kmentová byla akční umělkyní. Její doménou byla socha, avšak socha, jejíž pole se v druhé polovině šedesátých let začalo výrazně rozšiřovat. Přes veškeré předchozí pokusy, které autorka ve své tvorbě podstoupila, je instalace Stopy v mnohém unikátní a nelze opět opomenout možný vliv ze strany Jindřicha Chaluppeckého.

Chalupecký zastával mezi lety 1965 a 1970 pozici hlavního komisaře galerie Václava Špály¹⁴⁶ a výrazným způsobem určoval její orientaci na aktuální dění na evropské i mimoevropské scéně. Mimo evropský rámec se Galerie vydala výstavou umělecké skupiny Gutai v roce 1967¹⁴⁷. V souvislosti se Stopami Evy Kmentové lze poukázat na formální podobnost se stopami umělce Kanayma Akira, prezentovanými v 1956 na venkovní výstavě Gutai. V tomto případě se jednalo o otisky podrážek na zhruba 100m dlouhém pásu látky, jehož konec šplhal a končil na borovici.¹⁴⁸ Přestože podobnost obou děl je založena na principu otisku a směřování do neznáma a přes možnost, že Eva Kmentová toto dílo znala, se v jejím případě setkáváme s daleko osobnějším – až existenciálním - vyzněním. Už jen rozdíl mezi inertním otiskem podrážky a otiskem bosého chodidla je zcela markantní.

143 VACHTOVÁ / BREGANTOVÁ (pozn. 35) 175.

144 Petr REZEK: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzapetit, Praha 1982, s.47.

145 HAVRÁNEK (pozn. 75)194.

146 Citováno z internetu: <http://vvp.avu.cz/aktivity/jine/spalovka/historie> , vyhledáno 19.2.2014.

147 Ibidem.

148 *Japon des avant gardes (1910-1970)*, Katalog výstavy, Centre George Pompidou, Paříž 1986, s.297.

7. Závěr

Ve své práci jsem se pokusila přistoupit k dnes již dobře známému a dokumentovanému dílu sochařky Evy Kmentové z jiné perspektivy, respektive ubírat se k němu z různých směrů, skrze široké formální příbuznosti a dobový kontext. Jako stěžejním bodem se mi stal fenomén otisku, který v sobě spojuje beztvarost s konkrétností a ve své podstatě anticipuje rovinu akce a fyzické přítomnosti autora – referentu.

Klíčová se ukázala právě otázka hranice mezi informelním a tvarem, v níž se otisk Evy Kmentové pohybuje. Z toho důvodu jsem pokládala za podstatné přiblížit oblast informelní tvorby padesátých a šedesátých let, která měla na Kmentovou jistě podstatný vliv.

Při zkoumání problematiky otisku jsem si vypomohla jeho formální příbuzností s fotografií. Propracovanost teorií zabývajících se fotografií mi pomohla s nalezením termínů, jako je *punctum* nebo *index* platných i pro hmotný otisk.

Snažila jsem se postupovat od jednotlivých vybraných děl k celku a tím se vyhnout lineárnímu popisu autorčiny tvorby, který je již dostatečně zmapovaný. Z podobného důvodu jsem také zařadila řadu dalších autorů využívajících ve své tvorbě otisk jako prostředek či jako cíl svého uměleckého snažení.

Zařazením kapitoly zabývající se teoretickým uvažováním Jindřicha Chalupického a jeho současníků, s jejichž názory byl bezpochyby konfrontován, jsem se pokusila nastínit určitý teoretický diskurz, v němž se mohla Eva Kmentová pohybovat. Vzhledem k těžkému uchopení Chalupického názorů na základě jejich termínové nejasnosti, uvažuji o tomto vlivu spíše na základě přátelských vztahů mezi kritikem a umělkyní. V žádném případě jsem tak nechtěla mluvit o určitém definovaném *Chalupického programu*, který by Kmentová naplňovala. Je vcelku přijatelné, že dané působení bylo vzájemné.

Důležité pro mě bylo také ukázat, že sama Eva Kmentová se ocitla na pomyslné hraně mezi moderností a post-moderností. Což mohlo být na formální rovině emancipováno právě použitím stylově nezařaditelného – anachronického otisku.

8. Seznam použité literatury

- BAAL-TESHUBA Jacob: *Christo and Jeanne-Claude*, Tachen, 2001.
- BARTHES Roland: *La chambre claire: Note sur la photographie*, Gallimard, Paříž 1989.
- BOIS Yve-Alain a KRAUSS Rosalind E.: *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997.
- BUSKIRK Martha: *The contingent object of contemporary arts*, Massachusetts 2003.
- CÍSAŘ Karel (ed.): *Co je to fotografie?* Herrmann & synové, Praha 2004.
- DIDI-HUBERMAN George: *Devant le temps*, Les Édition de minuit, Paříž 2000.
- DIDI-HUBERMAN George: *Devant l'image: Question posée à l'histoire de l'art*, Les Édition de minuit, Paříž 1990.
- DIDI-HUBERMAN George: *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Agite/Fra, Praha, 2009.
- DIDI-HUBERMAN George: *La ressemblance par contact*, Les Édition des Minuit, Paříž 2008.
- DIDI-HUBERMAN George: *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. Les Éditions de minuit, Paříž 2000.
- FOSTER Hal (ed.): *The Anti-Aesthetic, essay on postmodern culture*, Bay Press, Seattle 1983.
- HARRION Charles (ed.) a WOOD Paul (ed.): *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 1992.
- CHALUPECKÝ Jindřich: *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999.
- CHALUPECKÝ Jindřich: *Na hranicích umění: několik příběhů*. Prostor. Praha 1990.
- CHALUPECKÝ Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovská meditace*. Torst, Praha 1998.
- KRAUSS, Rosalind E.: *Passages in modern sculpture*. Cambridge, Massachusetts 1977.
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: *Poselství jiného výrazu: pojetí "informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let.*, BASE, Praha 1997.
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: *Informelní projevy*, in: Marie PLATOVSKÁ (ed.) a Rostislav ŠVÁCHA (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Academia, Praha 2007.

PIOTROWSKI Píotor: *In the shadow of Yalta: art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londýn 2009.

POSPISZYL Tomáš: *Srovnávací studie*. Fra, Praha 2005.

RESTANY Pierre : *Un manifeste de la nouvelle peinture, Les Nouveaux Realistes*, Édition Planete, Paříž 1968.

REZEK Petr: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzapetit, Praha 1982.

REZEK Petr: *K teorii platičnosti*, Praha 2004.

MORGANOVÁ Pavlína (ed.), SVATOŠOVÁ Dagmar (ed) a ŠEVČÍK Jiří (ed.): *České umění 1938-1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*, Academia, Praha 2001.

Téma Ema Kmentová: [sborník textů o Emě Kmentové]. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2004.

ŠMEJKAL František a ŠMEJKALOVÁ Jana (ed.): *České imaginativní umění*. Galerie Rudolfinum, Praha, 1996.

VACHTOVÁ Ludmila (ed.) / BREGANTOVÁ Polana (ed.): *Ted': práce Emy Kmentové*. Vyd. 1., Arbor vitae , Praha 2006.

Katalogy výstav

HAVRÁNEK Vít (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prostor*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1999.

KLIMEŠOVÁ Marie : *Eva Kmentová: [Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích červenec - září 2003, Západočeská galerie v Plzni říjen - listopad 2003, Muzeum Kampa, Nadace Jana a Medy Mládkových leden - únor 2004]*. : Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2003.

KMENTOVÁ, Eva. *Eva Kmentová: ruce, prsty, rty: [Muzeum Kampa, Nadace Jana a Medy Mládkových 22. června - 2. září 2012]*, Praha 2012.

JANOUSHKOVÁ, Věra. *3 sochařky: Věra Janoušková, Eva Kmentová, Alina Szapocznikowá: [Královský letohrádek, Pražský hrad 30. července - 2. listopadu 2008]*, Praha 2008.

KMENTOVÁ, Eva. *Eva Kmentová*. 1. vyd. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2008.

KMENTOVÁ, Eva. *Eva Kmentová: deník díla: 05.12.06-27.01.07: Mánes*. Praha: Arbor vitae, 2006.

Le daguerréotype français. Un objet photographique, Musée d'Orsay, Paříž 2003.

BUSINE Laurent (ed.): *Giuseppe Penone*, Mercatofords, Brussels 2012.

Lucio Fontana, Éditions du Cente Pompidou, Paříž 1987.

LIVINGSTON Jean (ed.), TUCKER Marcela: *Bruce Naumann*, Kunsthalle Bern 1973.

Japon des avant gardes (1910-1970), Centre George Pompidou, Paříž 1986.

Marcel Duchamp, Centre Geogre Pompidou, Paříž 1977.

Články a stati

CHALUPECKÝ Jindřich: Umění a transcendence (poprvé publikováno 1977) , *Revolver Revue* č. 45, Praha 2001, citováno s internetu: <http://www.revolverrevue.cz/umenia-transcendence-prednaska>

BUCHLOH Benjamin: *The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde*, in: *October*, Vol. 37 (Summer, 1986), s. 41-52

BOIS Yve-Alain: *Klein's relevance for today*, in *October*, Vol. 119 (Winter, 2007) s.75-93.

SILK Gerald: *Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista*, in: *Art Journal*, Vol.52 , No.3, 1993, s. 65-75.

HAMILTON Jaimey: *Making Art matter: Alberto Burri's Sacchi*, in: *October*, Vol. 124, Postwar Italian Art, 2008, s. 31-52.

ČAPEK Jakub: *Mít tělo a být tělem, Analýza těla v Merlau-Pontyho „Fenomanologii vnímání“*, in: *Filozofický časopis* 2001/7, s. 99-113.

BOIS Yve-Alain a KRAUSS Rosalind : *A User's Guide to Entropy*, in: *October*, Vol.78 (Podzim, 1996), s.38-88.

CELANT Germano : *Arte Povera: Notes for a Guerrilla War /1967/*, in: CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn (ed.): *Arte Povera*, Phaidon Press, Londýn 1999.

KMENTOVÁ Eva: *Umělecké vyznání z počátku roku 1980*. In: CHALUPECKÝ Jindřich / ŠETLÍK Jiří / BREGANTOVÁ Polana, *Eva Kmentová in memoriam*, Praha 1982.

VOJVODÍK Josef: *V politických čelistech dní: (post)surrealistická archivace symbolů obludnosti*, in: LANGEROVÁ Marie a kolektiv :*Symboly obludnosti: mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.-60. let.*, Malvern, Praha 2009

9. Seznam vyobrazení

1. Eva Kmentová: Dlaně, 1969, s.8. Reprodukce z knihy: Ludmila VACHTOVÁ (ed.) / Polana BREGANTOVÁ (ed.): *Ted': práce Evy Kmentové*, Praha 2006.
2. Eva Kmentová: Hromada zlata, 1970, s.10. Ludmila VACHTOVÁ (ed.) / Polana BREGANTOVÁ (ed.): *Ted': práce Evy Kmentové*, Praha 2006.
3. Christo: Zabalené dada, 1963, s.13. Reprodukce z knihy: Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV (ed.): *Arte Povera*, Londýn 1999.
4. Eva Kmentová: Zabalená socha, 1969, s.13. Reprodukce z knihy: Ludmila VACHTOVÁ (ed.) / Polana BREGANTOVÁ (ed.): *Ted': práce Evy Kmentové*, Praha 2006.
5. Eva Kmentová: Modrý motýl, 1968, s.18. Reprodukce z knihy: Ludmila VACHTOVÁ (ed.) / Polana BREGANTOVÁ (ed.): *Ted': práce Evy Kmentové*, Praha 2006.
6. Eva Kmentová: Krajina (Klíčení), 1970, s.20. Reprodukce z knihy: Ludmila VACHTOVÁ (ed.) / Polana BREGANTOVÁ (ed.): *Ted': práce Evy Kmentové*, Praha 2006.
7. Giuseppe Penone: Patate, 1977, s.23. Reprodukce z knihy: Laurent BUSINE (ed.): *Giuseppe Penone (Katalog výstavy)*, Mercatofords, Brussels 2012.
8. Bruce Nauman: A Cast of the Space under My Chair, 1968, s.29. Reprodukce z knihy: Jean LIVINGSTON (ed.), Marcela TUCKER: *Bruce Naumann katalog*, Bern, 1973.
9. Janine Antoni: Gnaw, 1992, s.31. Reprodukce z knihy: Martha BUSKIRK: *The contingent object of contemporary arts*, Massachusetts 2003
10. Eva Kmentová: Pupík, 1969, s.33. Reprodukce z knihy: Ludmila VACHTOVÁ (ed.) / Polana BREGANTOVÁ (ed.): *Ted': práce Evy Kmentové*, Praha 2006.
11. Eva Kmentová: Čelo, 1969, s.37. Reprodukce z knihy: Ludmila VACHTOVÁ (ed.) / Polana BREGANTOVÁ (ed.): *Ted': práce Evy Kmentové*, Praha 2006.
12. Eva Kmentová: Prostěradlo, 1969, s.37. Reprodukce z knihy: eprodukce z knihy: Ludmila VACHTOVÁ (ed.) / Polana BREGANTOVÁ (ed.): *Ted': práce Evy Kmentové*, Praha 2006.