

**EVA KMENTOVÁ A TĚLESNÝ OTISK  
V UMĚNÍ ŠEDESÁTÝCH A SEDMDESÁTÝCH LET\***

TEREZA HRUŠKOVÁ

Vysoká škola uměleckoprůmyslová  
E-mail: Tera.doma@gmail.com**ABSTRACT****Eva Kmentová and the Body Imprint in the Sixties and Seventies Art**

This work deals with a physical body imprint in Art of sixties and seventies, analysing – in a form of comparative and case studies – selected works of the Czech sculptor Eva Kmentová (1928–1980). The issue of body imprint is gripped in a broader theoretical context and is based on decisive foreign works of George Didi-Huberman and of Rosalind Krauss with Yve-Alain Bois. The aim of the thesis is to show another possible perspective of Kmentová's work in the much broader international perspective.

**Keywords:** Eva Kmentová; Jindřich Chaloupecký; Giuseppe Penone; George-Didi Huberman; Yve-Alain Bois; Rosalind Krauss; Konfrontace (The Confrontation); body imprint; index; photography; object; informe; formlessness; surrealism; skin; fragment

Tématem následujícího textu je problematika otisku, specificky otisku tělesného, objevujícího se v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století jako jeden z významných a hojně užívaných prostředků uměleckého vyjádření. Vzhledem k oblibě tohoto postupu se v práci nezaměřím pouze na tvorbu Evy Kmentové, přestože budu její dílo v našem prostředí vnímat pro dané období jako stěžejní. Pomocí konfrontace s tvorbou jiných autorů poukážu na autorčina specifika. Budu se snažit otevřít jednotlivá díla novým možnostem interpretací, a to na základě jejich uvedení do širšího historického a teoretického dobového kontextu. Mým cílem bude zprostředkovat možnost jiného čtení uměleckého odkazu Evy Kmentové, daného již určitým historickým odstupem a ovlivňovaného současným diskurzem. Dále chci poukázat na samotný fakt nejednoznačnosti interpretace uměleckých děl a psaní dějin umění, podmíněný našimi limitovanými možnostmi pohledu na zvolené téma. V této souvislosti sdílím názor – mnohokrát obhajovaný například George Didi-Hubermanem – na nemožnost zaujmout jedinou a stálou pozici vůči dějinám a na nutnost neustále přehodnocovat již ustanovené pojmy.

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

\* Text je revidovanou podobou bakalářské diplomové práce, která vznikla v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pod vedením doc. Marie Klimešové.

V tomto případě se Didi-Huberman opírá o zevrubné čtení Waltera Benjamin a spolu s ním konstatuje, že dějiny umění by se měly znovu konstituovat a to jako dějiny samotných uměleckých děl.<sup>1</sup> Benjamin sám trval na nutnosti skoncovat s dosavadní praxí dějin umění, která byla budována na základě kantovské filozofie<sup>2</sup> a která pracuje s pojmy „příčin“, „otcovství“ či „vlivů“.<sup>3</sup> Benjamin navrhol budovat mezi jednotlivými díly taková spojení, která nejsou závislá na čase (tedy na jejich lineární posloupnosti). Jedním z dokladů takového přístupu k psaní dějin umění může být podle mého názoru například Didi-Hubermanova *Esej o spadlé drapérii*.<sup>4</sup>

Jakkoliv se tento přístup může jevit lákavým, jeho obtížnou naplnitelnost v praxi demonstuje jak řada kritik, které ho doprovází, tak jiné cesty, jimiž se disciplína dějin umění vydala směrem za oceán, kde se v sedmdesátých letech zformovala generace vlivných kritiků a teoretiků umění kolem časopisu *October*. Ráda bych zde proto také zhodnotila kritický přístup Rosalind Krauss, jež do tohoto okruhu patří.

Stěžejní problematiku – tělesný otisk – se pokusím vykreslit prostřednictvím 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. V centru pozornosti mého textu, jak bude později ještě specifikováno, stojí tvorba sochařská, nikoliv malířská, a to právě kvůli její esenciální práci v hmotě, což byl také důvod pro výběr dané umělkyně.

### Dobový teoretický diskurz: Chalupecký, Restany a Celant

Navzdory tehdejší politické situaci v Československu je to právě druhá polovina šedesátých let, která přeje kontaktům se zahraničím. Také umělcům je umožněno více cestovat a konfrontovat se s tvorbou zahraničních kolegů. Dostat se do kontaktu s aktuálním západním uměním je pro Kmentovou o to jednodušší, patří-li 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 pro osvětlení toho, s jakými názory na umění se Eva Kmentová díky jeho osobnosti setkávala, a jejichž vliv nebo alespoň „nasměrování“<sup>5</sup> byly pro její tvorbu podle mého názoru podstatné. 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,

<sup>1</sup> George Didi-Huberman: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris 2000, 87.

<sup>2</sup> George Didi-Huberman: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une l'histoire de l'art*. Paris 1990, 11–14.

<sup>3</sup> Didi-Huberman 2000, 88.

<sup>4</sup> George Didi-Huberman: *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*. Praha 2009.

<sup>5</sup> „To jen tak – pismo 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 podkrylo 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 horče 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.“ Eva Kmentová: Umělecké vyznání z počátku roku 1980. In: Jindřich Chalupecký / Jiří Šetlík / Olbram Zoubek / Polana Zoubková: *Eva Kmentová in memoriam*. Praha 1982, 69.

kteřý své názory částečně shrnul v *Manifestu nového realismu* vydaném v roce 1968.<sup>6</sup> 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“.

## Umělecké dílo

Za umělecké dílo poplatné své době a zároveň za dílo ideální považoval Chalupecký takové umění, které, jak píše, není jen další informací, jež se objevuje po boku ostatních skutečností moderního světa, ale je naopak „anti-informací“. Je něčím, co Chalupecký nazývá „zámlkou uprostřed hluku světa“.<sup>7</sup> 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“.<sup>8</sup> Tyto anti-informace nic neznamenaají, jenom jsou. Jak dodává Chalupecký, jsou to „stroje, které nemohou nic vyrobit, seriály, které nic nevyprávějí, reklamy, které nic nedoporučují, fotografie, které nic nezpodobňují“.<sup>9</sup> 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“<sup>10</sup> běžného objektu na objekt umělecký. To znamená jeho vyčlenění ze záplavy ostatních objektů a odhalení transcendentální síly, která je mu vlastní. Transcendentální síla umění hraje i pro Chalupeckého zásadní roli. Odpovídá jeho představě uměleckého díla jako zprostředkovatele nahlédnutí prvotní čistoty.<sup>11</sup> Víra v nutnost vyššího poslání umění je také zcela patrná z odsudků, které Restany uštědřil radě amerických umělců. Američtí pop-artisté podle něj nepokročili ve svém uměleckém snažení dále než avantgardy počátku 20. století, a ztělesňují tak styl moderního baroka.<sup>12</sup> Co v jeho očích zásadně odděluje Paříž a New York, je spiritualita, kterou nachází jen v dílech na evropské straně oceánu.<sup>13</sup>

Nelze 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.<sup>14</sup> 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 Balcara.<sup>15</sup>

<sup>6</sup> Pierre Restany: *Les nouveaux réalistes. Un manifeste de la nouvelle peinture*. Paris 1968.

<sup>7</sup> Jindřich Chalupecký: Umění 1967. In: Jindřich Chalupecký: *Cestou necestou*. Jinočany 1999, 73.

<sup>8</sup> *Ibidem* 76.

<sup>9</sup> *Ibidem* 74.

<sup>10</sup> Pierre Restany používá termín „le baptême artistique de l'objet“. In: Restany 1968, 47.

<sup>11</sup> Jindřich Chalupecký: Umění a transcendence. Přednáška. *Revolver Revue* 45, 2001, 6–23. Dostupné též z: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>, vyhledáno 10. 11. 2013.

<sup>12</sup> Restany 1968, 43–44.

<sup>13</sup> *Ibidem* 46.

<sup>14</sup> *Ibidem* 47.

<sup>15</sup> Jindřich Chalupecký: *Na hranicích umění. Několik příběhů*. Praha 1990, 31.

## 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 ryznost, kdy si, jak píše Restany, musí být umělec zcela vědom svého gesta, být nejen spontánní, ale mít zároveň svou tvorbu pod kontrolou.<sup>16</sup> Pro Chalupce-kého je ideálním umělcem ten, kdo má své právoplatné místo ve společnosti, někdo podobný šamanovi.<sup>17</sup> Ten, který chce dosáhnout zapomenutého vědomí a to dále tlumočit ostatním lidem. Tedy někdo na pomezí dvou světů.

Zde narážíme na ikonickou postavu Marcela Duchampa, jehož výrok: „*Zajímají mne umělci, ne umění.*“ Chalupce-cký cituje, neboť je přesvědčen, že nejsou tolik podstatné „*předměty, které umělci dělají, ale jejich úkol v moderní době, místo, které měli zaujmout.*“<sup>18</sup>

Důležitost umělce tedy tkví v jeho zprostředkovatelské roli, která má zbytku společnosti odhalit nové možnosti vidění. Restany mluví o vidění jako o zvyku. I Chalupce-cký je přesvědčen, že divák má být novým uměním vyburčován k tomu, aby viděl nově. Nové umělecké přístupy nachází Chalupce-cký u těch umělců, již svou tvorbou „*uvádějí v pochybnost rozumový výklad, který si náš svět sám dává*“, a stavějí nás tak „*do jeho pohodlí jako do hrozivého nebezpečí.*“<sup>19</sup> Jde o umělce, o nichž Chalupce-cký (skrže citaci Marcela Duchampa) mluví jako o těch „*bez pout*“,<sup>20</sup> tedy o těch, již nejsou zatíženi spoluprací se společnostmi a mají možnost volné realizace, a tedy i bezprostředního tlumočení svých představ.

Zde se mi zdá podstatné odkázat k teoretickým pracím Clauda Lévi-Strausse;<sup>21</sup> oba kritici s nimi byli dobře obeznámeni a ve svém uvažování o roli umělce ve společnosti bezpochyby ovlivněni. Se základním rozdělením společnosti v díle Lévi-Strausse pracuje také Georges Didi-Huberman, který si vypůjčuje termín *bricoleur*,<sup>22</sup> tedy „*kutil*“, k označení umělců, kteří prostřednictvím svého díla objevují nové souvislosti ve světě a zprostředkovávají je zbytku společnosti. V našem případě je důležité dodat, že právě charakteristiky „*kutilství*“ (*bricolage*) jsou platné i pro gesto otiskování.<sup>23</sup> Sám Chalupce-cký si byl vědom obliby techniky otiskování vlastního těla mezi umělci.<sup>24</sup> Tento způsob uměleckého vyjádření souzněl s jeho vlastní představou stírání hranic mezi uměním a životem, mezi uměleckým dílem a člověkem.

---

<sup>16</sup> Restany 1968, 27–29.

<sup>17</sup> Jindřich Chalupce-cký: Smysl moderního umění. In: Chalupce-cký 1999, 134.

<sup>18</sup> Ibidem 138.

<sup>19</sup> Ibidem 77.

<sup>20</sup> Chalupce-cký 2001.

<sup>21</sup> Například k jeho knize *La Pensée Sauvage*, která vyšla v roce 1962.

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman: *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris 2008, 33.

<sup>23</sup> Didi-Huberman 2008, 33.

<sup>24</sup> Jindřich Chalupce-cký: Přítomnost člověka. In: Chalupce-cký 1999, 91.

## Umělecké gesto

Od uměleckého gesta se očekává jak spontánnost, tak uvědomělost. Z pohledu Chalupcecko je to právě autentičnost, která zakládá podstatu takového gesta: „*Prvním ukazatelem pravosti a pravdivosti takových děl je míra nezbytnosti, s jakou k nim dochází.*“<sup>25</sup>

Podobně se vyjadřuje Restany o díle Armana, když píše, že nezáleží na pouhé krásě výsledků, ale spíše na motivaci a základním gestu.<sup>26</sup> Na význam uměleckého gesta v druhé polovině šedesátých let poukazuje také Germano Celant. Jako kurátor výstavy *Arte povera*<sup>27</sup> v předmluvě stejnojmenného katalogu souhlasně proklamuje, že umělci (jím) sdružení pod tímto označením vytvářejí umění, které do společnosti nic nepřidává, ale usiluje o identifikaci člověka se světem, v němž žije.<sup>28</sup>

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 stany jmenovaných uměleckých kritiků se mi jeví pro dané období jako emblematická, na druhou stranu často jako problematická, a z objektivního i historického hlediska jsou tvrzení typu „*vše významné v umění vzniká z extáze*“<sup>29</sup> zcela mylná.

## Nestylovost nebo anachroničnost?

Jak Chalupcecko,<sup>30</sup> tak i Restany<sup>31</sup> se ostře vymezují proti stylu, který oba shodně chápou jako určitý „barokní přežitek“. Podobnou nelibost vůči stylovosti, která se jeví jako nebezpečný akademismus, lze najít i v prohlášení dalších kritiků, například u Germano Celanta. Toto nepřátelství vůči stylu je ovšem poněkud dvojznačné ve chvíli, kdy se kritici sami stávají mluvčími uměleckých seskupení, jakými byli noví realisté nebo *arte povera*. Tato nejistota vlastní pozice je dobře čitelná v samotných manifestech,<sup>32</sup> v nichž jmenování 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 Didi-Huberman, otisk není vynález, nepřináší nic nového, a je tedy v přímém rozporu s modernitou. Je proto v rámci historie umění 20. století často označován za techniku vysmívající se vžitým představám o umění nebo za techniku regresivní.<sup>33</sup> Lidský otisk je však přesně ona „zámlka uprostřed hluku světa“, o níž mluví

<sup>25</sup> Jindřich Chalupcecko: Tragické umění. In: Chalupcecko 1999, 118.

<sup>26</sup> Restany 1968, 92.

<sup>27</sup> Germano Celant: *Arte Povera*. Notes for a Guerrilla War. In: Carolyn Christov-Bakargiev (ed.): *Arte Povera*. London 1999, 194.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

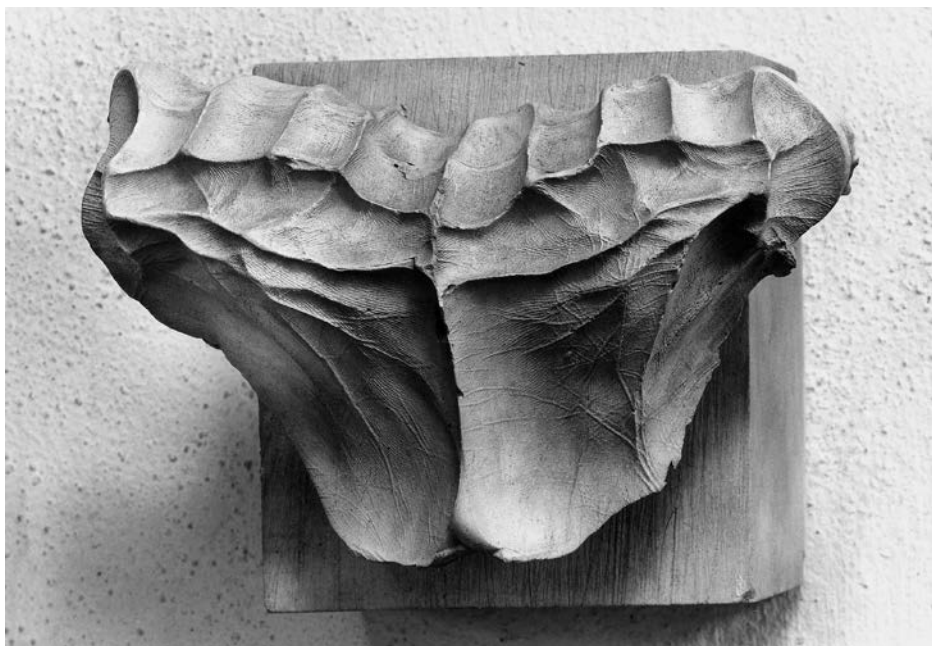
<sup>29</sup> Jindřich Chalupcecko: Smysl moderního umění. In: Chalupcecko 1999, 137.

<sup>30</sup> Jindřich Chalupcecko: Zapomenutý Rykr. In: Chalupcecko 1999, 61.

<sup>31</sup> Restany 1968, 35.

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

<sup>33</sup> Didi-Huberman 2008, 28.



Eva Kmentová: Dlaně, 1969, patinovaná sádra. Foto: Karel Kuklík

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 současným.<sup>34</sup>

Potřeba odklonu od stylu jako od něčeho diktovaného zvenku a příklon k individualizaci uměleckého vyjádření je vlastní umění po druhé polovině 20. století. Umělecké individuum posiluje své nezávislé postavení a zároveň se obrací samo k sobě, ke svému tělu, které se stává objektem jeho zájmu.

### **Vizuální impulzy ze zahraničí**

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

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 později navázat poukazem na

---

<sup>34</sup> Ibidem 14.

několik specifických prací, jako jsou *Zabalená socha* (1969),<sup>35</sup> *Hromada zlata* (1970)<sup>36</sup> a *Malá hromada* (1974),<sup>37</sup> anebo použití barvy, kterou bychom mohli označit za „International Klein Blue“ v díle *Motýlí*. Tyto práce nebo motivy po formální stránce vybočují z další tvorby Evy Kmentové v daném období druhé poloviny šedesátých a počátku sedmdesátých let.

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*, které tvořil již v polovině let padesátých Jasper Johns.<sup>38</sup> 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 1970.<sup>39</sup> 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 prostrílené dlaně (odlité z otisků autorčinných rukou) z roku 1968 pracují s daleko osobnějším a pohnutější tematikou. Spojují gesto otevření a odevzdání se s gestem odporu.

Uměleckým současnicím – Alině Szapocznikow a Evě Hesse, jejichž dílo částečně koresponduje s dílem Kmentové, byla věnována řada studií,<sup>40</sup> které dotvářejí kontext, do něž tvorba Kmentové spadá. Přes řadu formálních podobností i v těchto případech, kdy Kmentová pracuje s motivem rtů, se zmnožením tělesných fragmentů, či koketuje s něčím, co bychom mohli z amerického pohledu nazvat post-minimalismus,<sup>41</sup> se jedná o tvorbu jí vlastní a specificky odlišnou.

Co nás bude především zajímat na *Zabalené soše*, *Hromadě zlata* či *Motýlech* je jejich zdánlivá nesoudržnost se zbytkem tvorby Evy Kmentové ve sledovaném období. Říkáme „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“,<sup>42</sup> a to právě vzhledem k dobovému kontextu, kdy umělecký odkaz a mýtus<sup>43</sup> Yvese Kleina (zemřel 1962) nabýval významného postavení nejen v okruhu nových realistů, ale také v rámci světové výtvarné scény. Ve spojení s tělesným otiskem se tato paralela skutečně nabízí, přestože Kleinovo zacházení s cizími těly, jakožto nástroji – živými štetci, je naprosto odlišné a nesrovnatelné s vnímáním těla v tvorbě Evy Kmentové. Za zmínku zde pak stojí také cyklus kolážovaných

<sup>35</sup> Ludmila Vachtová / Polana Bregantová (ed.): *Teď. Práce Evy Kmentové*. Praha 2006, 181.

<sup>36</sup> *Ibidem* 186.

<sup>37</sup> *Ibidem* 209.

<sup>38</sup> Marie Klimešová: *Eva Kmentová. Katalog výstavy Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích červenec–září 2003, Západočeské galerie v Plzni říjen–listopad 2003, Muzea Kampa, Nadace Jana a Medy Mládkových leden–únor 2004*. Litoměřice 2003, 16–17.

<sup>39</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 186.

<sup>40</sup> Alena Beránková / Marie Klimešová / Jiřina Kumstátová (ed.): *Téma Eva Kmentová*. Litoměřice 2004.

<sup>41</sup> Tomáš Pospiszyl: *Srovnávací studie*. Praha 2005, 144–151.

<sup>42</sup> Klein své modré monochromy poprvé provokativně prezentoval na prodejní výstavě v Miláně roku 1957. Později si nechal IKB (International Klein Blue) patentovat. Viz Benjamin H. D. Buchloh: *The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde*. *October* 37, 1986, 41–52.

<sup>43</sup> Yve-Alain Bois: *Klein's Relevance for Today*. *October* 119, 2007, 75–93.

motýlů Jiřího Koláře z roku 1967.<sup>44</sup> První koláž z cyklu nese název *Hommage à Yves Klein* a je oslnivě modrá.

Stejně tak *Hromada zlata* (1970) a snad ještě více *Malá hromada* (1974) poukazuje 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 1938)<sup>45</sup> a také ikonické dílo *Ceramica Spaziale* z roku 1949.<sup>46</sup> Od Fontany přes Alberta Buriho a jeho obsesi spáleným a deformovaným materiálem se dostáváme k Pieru Manzoni, jehož zrovnoprávnění exkrementu<sup>47</sup> jakožto uměleckého výtvořku hraje v rámci poválečného umění zásadní roli. Všichni tři jmenovaní italští umělci byli v úzkém kontaktu a podle Yve-Alain Boise to byl teprve Manzoni, který plně docenil nízkost materiálů, s nimiž pracoval již Buri.<sup>48</sup> Jak podotýká Bois, byl to střet s egem Yvese Kleina, který Piera Manzoniho často vedl k opozici vůči etablovanému francouzskému umělci. Tuto polaritu v použití materiálů, která může být srovnatelná s opozicí mezi Evou Hesse a Evou Kmentovou, o níž mluví Tomáš Pospiszyl,<sup>49</sup> 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.*“<sup>50</sup>

Spojení všech předešlých přístupů – informelní plastiky Lucia Fontany, oslava exkrementu Piera Manzoniho a estetizace s dadaistickou nadsázkou v podání Yvese Kleina – se v případě *Hromady zlata* jeví jako zajímavé historické pozadí, které však ostře kontrastuje s nevinností prohlášení, které Kmentová ke svému výtvořku připojila: „*Líbila se mi hromada hlíny, tak jsem ji odlila. Chci ji udělat v betonu a nechat pozlatit. Je to ozvláštňení úplně obyčejných věcí.*“<sup>51</sup> 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, v nichž Kmentová využívá otisků nebo odlitků látek.<sup>52</sup> 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, 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 odív.

Nelze si nezpomenout na tvorbu původem bulharského umělce Christa, který se po svém příjezdu do Paříže brzy zařadil po bok nových realistů a jehož první *Empaquetage(s)*

<sup>44</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 176.

<sup>45</sup> Bernard Blistene (ed.): *Lucio Fontana* (kat. výst.). Paris 1987, 153.

<sup>46</sup> *Ibidem* 160–161.

<sup>47</sup> Gerald Silk: *Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista*. *Art Journal* 52, 1993, 65–75.

<sup>48</sup> Yve-Alain Bois / Rosalind E. Krauss: *Formless. A User's Guide*. New York 1997, 58.

<sup>49</sup> 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, jakými jsou hlína nebo látka. In: *Pospiszyl* 2005, 144–151.

<sup>50</sup> Bois/Krauss 1997, 58.

<sup>51</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 186.

<sup>52</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 181.



(„zabaleniny“) vznikají na konci padesátých let.<sup>53</sup> Kmentové zabalená socha totiž nápadně připomíná Christův objekt *Zabalené dada* (1963).

Uvedené příklady svědčí o tom, 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. Cílem ovšem bylo poukázat na určitý zlomek zahraniční vizuální zásobnice, která mohla Kmentovou v její tvorbě ovlivňovat.

## Mezi neforemností a tvarem

Vtisknout neforemné hmotě tvar? Balancovat na hranici mezi foremným a informelním? 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 dílo Evy Kmentové po formální stránce vykresluje. Je to pohyb mezi hrůznou beztvárností a potenciálem, který hmota má, tedy potenciálem být tvarována či – v případě otisku – přijmout tvar.

Informelní projevy nejen ve světovém, ale i v domácím umění jsou jistě podstatným odrazovým můstkem pro práci Evy Kmentové. Je však nutné tyto projevy negeneralizovat, ale vnímat je v jejich mnohosti a různosti. V následující kapitole budu vycházet ze dvou protichůdných předpokladů, ze dvou možných (nikoliv vyčerpávajících) pohledů na informelní umění. Za prvé, v jaké míře je podstatná samotná hmota, nakolik se jedná, slovy Yve-Alain Boise, o „skutečný fetišismus hmoty“<sup>54</sup> a za druhé, v jaké míře je hmota a její beztvarost pouze prostředkem k vyjádření určitých témat, tedy zda jde o hmotu symbolickou, schopnou přijmout a nést hlubší významy.

## Hmota

Východiskem k dalším úvahám bude teoretická práce ke katalogu výstavy *Formless (L'Informe: 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 umění.<sup>55</sup> 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, nikoliv jako hmota hledající tvar. V jejich pojetí není informel ani uměleckým hnutím nebo vymezeným časovým obdobím, ani určitým stylem. Práce s hmotou a materiálem jako takovými má být jedním ze základních vodítek při hodnocení tvorby umělců od Rodina<sup>56</sup> přes Giacomettiho<sup>57</sup> k americkým neodadaistům a francouzským

<sup>53</sup> Jacob Baal-Teshuba: *Christo and Jeanne-Claude*. Köln 2001, 16.

<sup>54</sup> Bois/Krauss 1997, 58.

<sup>55</sup> Yve-Alain Bois se narodil roku 1952 v Alžírě a vystudoval v Paříži.

<sup>56</sup> Bois/Krauss 1997, 26.

<sup>57</sup> *Ibidem* 55.

novým realistům. Až na výjimky je vždy řeč o hmotě nízké, o materiálu, který je 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 napříště třeba počítat.<sup>58</sup>

Z pohledu autorů *Formless* se jako základní problém práce s hmotou v poválečném umění, které můžeme souhrnně označit za „informelní“, jeví určitá zrada vůči materiálu samotnému. Tuto „zradu“, kdy se nízké – tedy bahno – stává objektem estetizace, pozorují autoři 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“,<sup>59</sup> postrádající snahu o kompozici či o jakékoli jiné umělecké uchopení. Rauschenbergův přístup je autory označen za „skutečný fetišismus“ (*true fetishisme*) a Dubuffetův za „přenesený fetišismus“ (*transposed fetishisme*).<sup>60</sup> Ten se uplatňuje ve chvíli, kdy Dubuffet 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 kyč.

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 pouze 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 materiálu, který má podtrhovat křehkost, zranitelnost nebo čistotu. Otázka vlastní symboliky materiálů je u Krauss a Boise 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 Buriho,<sup>61</sup> 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 rozhodující pro volbu materiálů užívaných Burim, jako o samotnou práci s hmotou. Kmentová s ní často zachází jako s bahnem, jako s hlinou nebo jako s těstem. V jejím ponoření se do hmoty se nejedná jen o gesto, o provedení akce, jako je tomu například ve slavné performanci *Zápas s bahnem* (*Doro ni idomu; Challenging mud*, 1955) umělce Kazuo Shiraga.<sup>62</sup> Eva Kmentová zanechává po svých „akcích“<sup>63</sup> důkazy, jimiž jsou tělesné otisky v původně beztvaré hmotě. Podstatné však je, že ona okolní syrová hmota zůstává často patrná, není zahlazena, není z díla odstraněna. Naopak někdy přetéká jako u *Čela* (1969) nebo u *Lidského vejce* (1968). Přestože je Kmentová domodelovávala,<sup>64</sup> ukazují svou materiálovou surovost. Zájmem o kontrast

---

<sup>58</sup> Ibidem 59.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem 58.

<sup>61</sup> Tvorbu Alberta Buriho od počátku kritiky interpretovaly v kontextu válečných traumat a pytlovina jím používaná, „zraňovaná“ a sešívána, byla 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. *October* 124, 2008, 31–52.

<sup>62</sup> Françoise Bonnefoy: *Japon des avant-gardes 1910–1970* (kat. výst.). Paris 1986, 298.

<sup>63</sup> K problematice akce v díle Evy Kmentové se zde ještě vrátím.

<sup>64</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 175.

mezi hladkým tvarem otisku a neartikulovanou hmotou předznamenávají již autorčiny starší práce, například *Mužské torzo* (1965), *Opuštěný prostor* (1964) nebo *Stěly a Hlavy* z poloviny šedesátých let. Ty svou formou odkazují k tradici českého poválečného informelu, za jehož dobu kulminace můžeme označit konec padesátých a počátek šedesátých let<sup>65</sup> a dění 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 jako podstatný pro náš kontext také 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.*“<sup>66</sup> Stejně tak je významný jeho požadavek bezprostřednosti kontaktu s materiálem, neboť „*míra bezprostřednosti kontaktu s materiálem je mírou intenzity zprávy v materiálu*“.<sup>67</sup> Tím se opět přibližujeme tématu otisku, o nějž se Medek na počátku šedesátých let také zajímá, přičemž rozhovory, kde se k výše uvedeným tématům vyjádřil, vyšly v rozmezí let 1966–1968.<sup>68</sup> Fyzická hodnota, kterou s sebou hmota nese a prostřednictvím níž je možno destrukci hmoty chápat jako násilný akt, vymezující se vůči bezútešné politické situaci, je zároveň hodnotou symbolickou. Toto pojetí hmoty se však u jednotlivých českých autorů zásadně liší, je ale podstatné připomenout, že právě pro umělce jako Robert Piesen, Jan Koblasa nebo Aleš Veselý byl informel způsobem hledání transcendence a hmota jako taková nabývala spirituálního rozměru.<sup>69</sup>

Je ovšem také pravdou, že stejně jako umělecké informelní projevy ve světě směřovaly často k vyprázdnění a akademismu, tak i český informel byl estetizací poznamenan. Z pohledu Piotra Piotrowského však v našich podmínkách jde o jiný druh „estetizace“, než o jakém mluví Bois a Krauss. Ve východní Evropě je třeba brát v úvahu situaci, v níž se neoficiální umění pohybovalo, tedy jeho vyloučenost mimo oficiální rámec, které z něj dělalo oponenta vůči dominující ideologii, tedy vůči ideologii zbažené spirituality nebo ji potlačující. Za těchto předpokladů je těžké vnímat československý informel pouze po stránce formální. Je nevyhnutelné vždy počítat i se stránkou duchovní – v tomto případě umocněnou recepcí 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 opačný.<sup>70</sup> Z 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

<sup>65</sup> Mahulena Nešlehová: Informelní projevy. In: Marie Platovská / Rostislav Švácha (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*. Praha 2007.

<sup>66</sup> Josef Vojvodík: V politických čelistech dní. (Post)surrealistická archivace symbolů oblidnosti. In: Marie Langerová et al.: *Symboly oblidnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha 2009, 326.

<sup>67</sup> Ibidem 327.

<sup>68</sup> Vojvodík 2009, 321.

<sup>69</sup> Nešlehová 2007, 132.

<sup>70</sup> Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London 2009, 78–80.

pohlížet jako na prostředek k vyjádření jinak neuchopitelných pocitů. Hmota zde dostává daleko vyšší smysl než jen jako materie. Je něčím esenciálním, je nadána magickou hodnotou a je tedy často pouze zástupným symbolem pro neuchopitelné univerzum.

## Hranice

Člověk obývající toto univerzum 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 rozhraní mezi lidským (kulturním) a přírodním klíčová, mluví často o kůži, slupce či bláně jako o hranici, kde se dva světy střetávají a prolínají.<sup>71</sup> Jeho přístup je zajímavý právě proto, že se nesnaží hranice vytyčit, ale naopak se v nich pohybovat.

Po zkušenosti s abstraktním informelem, pojímaným jako útok proti figurativnosti, se v díle Evy Kmentové vrací otázka po identitě člověka ve světě, a tedy i po hranici mezi formou – často reprezentovanou otiskem – a beztvarostí. Tato hranice je zkoumána z mnoha pohledů, přestože nelze říci, že by se jednalo o autorčin primární zájem či koncept.

## 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.<sup>72</sup> Určitým manifestem tohoto snažení může být například dílo Antonína Tomalíka *Obraz – objekt* z roku 1961,<sup>73</sup> ale i tvorba celé řady dalších umělců pohybujících se v prostředí Konfrontací. Snaha po kompletním zaplnění obrazové plochy a její transformaci 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 otíštěných objektech. Setření hranice mezi sochou a obrazem směrem k objektu – k artefaktu – lze pozorovat také u děl *Motýli*, *Čelo* (1969) nebo *Dlaně* (1969).

Ještě explicitnějšího směřování k porušení klasických sochařských hranic, jehož počátek můžeme jistě sledovat již ke konci 19. století, si všimáme u prací, jež zcela vylučují podstavec jako typicky modernistický výstavní prvek a jež zdůrazňují vlastní horizontalitu. Tento pohyb od vertikální stěny směrem dolů k zemi demonstruje práce nazvaná *Prostěradlo* z roku 1969, u níž není její způsob vystavení jasně specifikován. Přihlédneme-li k dalším pracím z téhož období, jako jsou *Stopy* (otisky bot z roku 1969) nebo instalace

<sup>71</sup> Laurent Busine (ed.): *Giuseppe Penone. Forty Years of Creation* (kat. výst.). New Haven 2012, 184.

<sup>72</sup> Nešlehová 2007, 135.

<sup>73</sup> *Ibidem* 130.

odlítků autorčiných chodidel ve Špálově galerii z roku 1970,<sup>74</sup> je toto směřování stále evidentnější.

Horizontalita je, jak uvádí již na počátku 20. století Walter Benjamin, kvalita vlastní tiskařským technikám,<sup>75</sup> 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 neklasičtějších pojetí jako „okno 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 Pollockův podnět se dočkal značné odezvy a byl 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 série hmotných olověných artefaktů vzniklých litím olova do rohu 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, s 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 umělců,<sup>76</sup> u jejichž tvorby je nutné počítat s kritickým obsahem děl 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*“<sup>77</sup>, 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 1970,<sup>78</sup> je těžké ubránit se pocitu neustálého tékání 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

<sup>74</sup> Vít Havránek (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let* (kat. výst.). Praha 1999, 194.

<sup>75</sup> Bois/Krauss 1997, 93–94.

<sup>76</sup> Uvědomují si problematičnost označení „západní umělec“, které přestože se běžně používá, není přesně definováno. 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, nýbrž právě o otázku odlišného rámce, na což upozorňuje Piotr Piotrowski již v úvodní kapitole své publikace *Ve stínu Jalty*, viz Piotrowski 2009, 29.

<sup>77</sup> Citace Evy Kmentové. In: Vachtová/Bregantová 2006, 186.

<sup>78</sup> *Ibidem* 184–185.

výhonků. Nikdy však nemůžeme jednu možnost přijmout a druhou vyvrátit, což je právě to, co dodává těmto dílům pracujícím s kusem otištěného nebo odlitého lidského těla pocit neustálého vizuálního napětí.

## 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 stěžejním 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 Penoneho, jehož dílo je často reflektované pouze v souvislosti s hnutím 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 où lieu de passage*?<sup>79</sup> 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 stromů.<sup>80</sup> Vykresluje tedy kůži jako něco, co je téměř neviditelné,<sup>81</sup> přesto jde o něco zcela zásadního ve zprostředkování doteku.

Tuto představu můžeme vnímat jako prodloužení fenomenologické teorie pohledu na tělo, rozvíjené Merleau-Pontym, který také poukazuje na nemožnost jasného oddělení vlastního těla od světa,<sup>82</sup> když říká, že „člověk se se svou ‚tkání‘ (chair) otevírá světu tak, jak se ‚tkání‘ světa otevírá tělu člověka“.<sup>83</sup>

Lidská kůže, jak píše Didier Anzieu ve své práci *La Moi-peau* (Kůže mého já)<sup>84</sup> 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. Kůže je vydávána 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 protřazením papírů. Intenzivní dotek kůže s materiálem reprezentují také její *Pěsti* z roku 1971.

<sup>79</sup> Laurent Busine: *La peau, frontière où lieu de passage*. In: Busine 2012, 37–38.

<sup>80</sup> „*La peau du bois est la peau de la forêt*.“ In: Busine 2012, 37.

<sup>81</sup> 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 2012.

<sup>82</sup> „*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 Merleau-Pontyho Fenomenologii vnímání. *Filozofický časopis* 7, 2011, 101.

<sup>83</sup> Vojvodík 2009, 323.

<sup>84</sup> *Ibidem* 322.

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“.<sup>85</sup> Akt protržení kůže je možné podle Josefa Vojvodíka chápat ve smyslu Barthesova punkta, tedy jako „roztržení reality celku a její rozpad na části, na soubor detailů“.<sup>86</sup>

Přestože v otiscích Evy Kmentové kůži skutečně nevidíme (na rozdíl od jejího explicitního 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), i tak je kůže 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 mohly vidět ruce, čelo nebo břicho. Díváme se na náš vnějšek z druhé strany. Toto rozmělnění jasně hranice mezi vlastním a cizím popisuje Roger Caillois jako zrušení hranic jednotlivce, které umožňuje sebnahlédnutí zvenčí a stávání se prostorem.<sup>87</sup> Tento pohled není reálný, avšak umožňuje spekulovat a snažit se „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 Giuseppe Penone otisky vnitřní části lebky vzniklé technikou frotáže *Paesaggi del cervello* (Krajiny mozku, 1990).<sup>88</sup> 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 prožívání.<sup>89</sup>

## 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.<sup>90</sup>

Možnost nabývání podoby, tedy proces, kdy hmota přijímá tvar, je reflektován v několika dílech Giuseppe Penoneho, z nichž nejexplicitnější jsou v daném ohledu práce z konce sedmdesátých let *Patate* (1977)<sup>91</sup> a *Zucche* (1978),<sup>92</sup> kdy Penone nejdříve odlil

<sup>85</sup> Ibidem 327.

<sup>86</sup> Ibidem 323.

<sup>87</sup> „The individual breaks the boundary of his skin and occupies the other side of his senses. 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 which he is ,the convulsive possession!“ In: Bois/Krauss 1997, 75.

<sup>88</sup> Georges Didi-Huberman: *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris 2000, 60–64.

<sup>89</sup> Busine 2012, 36.

<sup>90</sup> Bois/Krauss 1997, 79.

<sup>91</sup> Busine 2012, 34.

<sup>92</sup> Ibidem 231.

do sádry části svého obličej, které následně zakopal v bezprostřední blízkosti brambor nebo dýní. Během svého růstu pak plodina naplnila negativ odliktů, tedy místo otisku obličej, 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 krajinám (*Čelo, Pupík*) nebo hraničí se zvířecím (*Motýli, Lidské vejce*).

## Otisk

Zabývat se problematikou otisku ve vztahu k dílům Evy Kmentové pokládám za zcela klíčové. Bude však nutné toto téma nejprve zúžit a poukázat na další umělce, kteří se této tematice věnovali. Pro pochopení odlišných přístupů k otisku bude snazší definovat nejdříve ten, který je 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“. Jde o fyzické gesto? Musí se nutně dotýkané a dotýkající fyzicky setkat anebo 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, jenž otisk zastává, si budeme muset vypomoci reflexí textů Rolanda Barthesa a Rosalindy Krauss, které se primárně zabývají otázkou indexikality fotografie.

## 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 hranice výtvarného umění, což je také důvod, proč Georges Didi-Huberman hovoří ve své knize *La Ressemblance par contact*, zabývající se v širokém kontextu problematikou otisku, o jeho anachronické hodnotě.<sup>93</sup> Otisk není otázkou stylu, je to přístup, jehož postavení vůči instituci umění je historicky proměnlivé a kulturně podmíněné. Didi-Huberman ukazuje na několik podstatných momentů v rámci evropské historie, kdy se přístup k otisku zásadně mění, což v nejširším důsledku ovlivňuje i dnešní pohled na něj.

Jako několik stěžejních bodů, respektive polí, v nichž hraje otisk dominantní roli, označuje jednak praxi vytváření posmrtných masek, která byla rozšířena u Etrusků a později u Římanů, o níž se zmiňuje Plinius v třicáté páté knize *Historia naturalis*,<sup>94</sup> jednak

---

<sup>93</sup> Didi-Huberman 2008.

<sup>94</sup> *Ibidem* 61.



fenomén obrazů „nevytvořených člověkem“ (*acheiropoieta*),<sup>95</sup> které jsou poplatné křesťanské tradici. V neposlední řadě hovoří o postavení otisku ve věku technické reprodukovatelnosti, který Walter Benjamin spojuje s onou pověstnou ztrátou aury.<sup>96</sup>

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. Didi-Huberman naráží na otázku původnosti a jedinečnosti otisku (tedy *l'origine* a *l'originalité*),<sup>97</sup> které přestože jsou si pojmově blízké, nelze je ztotožnit. 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 Turinském plátně, ponechává široké pole imaginaci a domýšlení. Didi-Huberman mluví v této souvislosti o otisku jako prostředku, který je schopný přeměnit „téměř nic“ (*presqu-rien*) na „téměř vše“ (*presque-tout*).<sup>98</sup> Právě střet mezi konkrétním, kdy referent známe nebo jsme informováni o tom, co bylo otištěno, a nejasným, kdy referent nepoznááme 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*“,<sup>99</sup> dostáváme se k dalšímu podstatnému projevu otisku, kterým je zprostředkování vzdáleného (nebo již neexistujícího) referenta do naší nejosobnější blízkosti. Benjamin, který se při definování „aury objektu“ drží fenomenologického přístupu, tvrdí, že vztah mezi pozorujícím a pozorovaným je vzájemný,<sup>100</sup> což v nás vyvolává onen silný a zároveň těžce popsitelný pocit při kontemplaci uměleckého díla. Podle Didi-Hubermana je to pak právě otisk, který je schopný zprostředkovat specifický kontakt mezi vzdáleným objektem a divákem.

## Otisk a fotografie

Vzájemné sprízněnosti 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 otisků.<sup>101</sup> Fosilie je svým způsobem negativem otisku, neukazuje nám totiž pouze hmotu, v níž zanechal živočich svůj otisk, nýbrž odhaluje i to, co bylo uvnitř ulity a co nebylo nikdy vidět. Fosilie není prázdná, 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. Logicky s ní sdílí mnohé znaky, mezi nimi také vlastnost, kterou je,

---

<sup>95</sup> Ibidem 76.

<sup>96</sup> Ibidem 78–88.

<sup>97</sup> Ibidem 68.

<sup>98</sup> Ibidem 76–79.

<sup>99</sup> „*Apparition unique d'une lointain, si proche soit-il.*“ Didi-Huberman 2008, 80.

<sup>100</sup> „*Aura d'une chose.*“ Didi-Huberman 2008, 85.

<sup>101</sup> Quentin Bajac / Dominique de Font-Réaulx: *Le daguerréotype français. Un objet photographique* (kat. výst.). Paris 2003, 154–183.

slovy Rolanda Barthes, nemožnost popřít, že předmět, k němuž výsledný otisk odkazuje, byl v dané chvíli na daném místě přítomen.<sup>102</sup>

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, jež se zabývá problematikou indexu v umění 70. let, popisuje Rosalind Krauss právě tento paradox, který fotografie do umění 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“.<sup>103</sup> 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 médium otiskující realitu, aniž by ji kódovalo,<sup>104</sup> a ready-mades, banální předměty vytržené 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.

Ukazuje však také na problematiku nemateriálního, nebo alespoň zdánlivě nehmotného otisku, který fotografie ztělesňuje. Zdánlivě nemateriálního, neboť jde 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 zapotřebí 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 dvacátého století.

Fotografie, chápáná ve svých počátcích jako způsob nového zkoumání reality,<sup>105</sup> sdílí základní předpoklad otisku, kterým je možnost zachytit netušenou realitu a nazírat ji z odstupu. George Didi-Huberman nazývá tuto vlastnost otisku „heuristickou hodnotou“<sup>106</sup> a poukazuje na důležitost objeovávání, 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.<sup>107</sup> Podobně tak fotografie vyjevuje až zpětně souvislosti, jichž si fotograf nemusel být ve chvíli pořízení sním-

<sup>102</sup> Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1989, 120.

<sup>103</sup> Rosalind Krauss: *Obraz, text a index. Poznámky k umění 70. let*. In: Karel Císař (ed.): *Co je to fotografie?* Praha 2004, 252–253.

<sup>104</sup> V této souvislosti se opírá o termín zavedený Rolandem Barthesem „sdělení bez kódu“, kdy fotografie sice zobrazuje realitu, ale toto zobrazení již postrádá syntax, která by stejně jako v jazyce sloužila k jejímu rozklíčování. Krauss 2004, 263–264.

<sup>105</sup> Tato skutečnost je akcentována například v první knize o fotografii Henry Fox Talbota *The Pencil of Nature*, vydané v roce 1844.

<sup>106</sup> „*La valeur heuristique*.“ Didi-Huberman 2008, 107.

<sup>107</sup> „*La forme n'est jamais rigoureusement ,pré-visible*.“ Didi-Huberman 2008, 33.

ku vědom. K prohloubení této paralely parafrázuje Didi-Huberman závěry Lévi-Strausse, který poukazuje na fakt, že vytvořit otisk znamená zachytit současně s otiskovaným věškeré vztahové souvislosti, myty nebo poznání, jež se k otiskovanému vztahují.<sup>108</sup>

### Otisk bez referentu

Stejně jako Krauss i Didi-Huberman zapojuje do svých úvah osobnost – nebo snad lépe fenomén – Marcela Duchampa. Duchamp je zcela logicky středobodem řady pojednání týkajících se umění dvacátého a jednadvacátého století, k čemuž se ještě vrátím v následujících kapitolách. Didi-Hubermana však zajímá, jakým způsobem jeho tvorba akcentuje problematiku originálu, konkrétně originalitu otisku. Jeho zájem se točí okolo Duchampova díla *Feuille de vigne femelle*, na první pohled ničemu nepodobnému kusu pozinkované sádry z roku 1950.<sup>109</sup> Toto drobné dílo výstižně naráží na paradox, před který nás začlenění otisku do rámce umění staví.

Mluvíme-li o otisku, předpokládáme existenci objektu nebo skutečnosti, která byla zachycena prostřednictvím kontaktu s dalším materiálem. 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 svěbytné umělecké dílo, které můžeme označit jako drobnou plastiku. U 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 univerzálnímu 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 úmyslně.<sup>110</sup> Druhým, pro nás zásadním punktem, je *časovost* fotografického snímku odkazující ke smrti.<sup>111</sup> To, že Barthes tvrdí o osobách zachycených na fotografii, že jsou již mrtvé nebo zemrou, 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),<sup>112</sup> 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* (1965–1968).<sup>113</sup> Nauman nám umožňuje vidět, i když opět v poněkud ironicky vyznívajícím duchampovské tónině, to, čeho bychom si jinak nebyli vědomi, respektive bychom to nemohli vidět – tedy prázdno, čili prostor, do

<sup>108</sup> Ibidem 32.

<sup>109</sup> Jean Claire (ed.): *Marcel Duchamp. Catalogue raisonné* (kat. výst.). Paris 1977, 128.

<sup>110</sup> Barthes 1989, 71–72.

<sup>111</sup> Ibidem 148.

<sup>112</sup> Jane Livingston / Marcia Tucker: *Bruce Nauman. Werke von 1965 bis 1972* (kat. výst.). Bern 1973, 22.

<sup>113</sup> Yve-Alain Bois / Rosalind Krauss: *A User's Guide to Entropy. October 78, 1996, 72.*

něž se židle otiskuje. Stejný přístup, a to odlišného prostoru nesoucího otisky předmětu, který se v daném prostoru vyskytoval, prodlužující výše jmenovaný duchampovský přístup, vykazují i některá díla Rachel Whiteread.

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 *Motýly*.

## 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 zcela úmyslně ponechám stranou osobnost Yvese Kleina, 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 Penoneho se již v referencích proplétá celou touto prací, zmiňovala jsem se o jeho *Krajinách očních víček – Palpedre e spilli* (1995),<sup>114</sup> o *Patate* (1977)<sup>115</sup> a *Zucche* (1978)<sup>116</sup>. Umělcova ruka, zanechávající svůj otisk v těle mladého stromu a tím formující – deformující – jeho kmen, se objevuje v díle *Alpi marittime – Continuera a cretere trene che in quel punto* (1968)<sup>117</sup>. Půvabným výsledkem prostého sevření sádry v dlaních jsou *Cocci* (první realizace 1979),<sup>118</sup> 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.

---

<sup>114</sup> Busine 2012, 131.

<sup>115</sup> Ibidem 34.

<sup>116</sup> Ibidem 231.

<sup>117</sup> Ibidem 230.

<sup>118</sup> Ibidem 232.

Zatímco se Penoneho tvorba často od „lidského“ odpoutává, zapojení těla a jeho akcentace je naopak 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 vlastně 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)<sup>119</sup> – 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 jejímu tělesnému objemu.<sup>120</sup> Mýdlová krychle je však vždy vystavována spolu s vanou, v níž vidíme obrys těla umělkyně vtisknutý do mýdlové hmoty. U 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; místo odkazování k autorce odkazuje obecně k lidskému tělu a jeho podobnosti s nelidským.

### **Surrealismus nebo symbolické vidění?**

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

Ve své knize *Les mots et les choses* poukazuje Michel Foucault na základní obrat ve vidění světa, který přinesla moderní věda se svou empiričností; vyvrátila totiž předpoklad vnitřních souvislostí věcí a jevů, blízký ještě středověkému člověku, založený na jejich fyzické podobnosti.<sup>121</sup> To, že jsme si této skutečnosti vědomi a že dnes nebudeme léčit bolest hlavy požíváním vlašských ořechů (neboť mozek se až nebezpečně podobá vylousknutému ořechu), ještě neznamena, 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 také vstupovat do nepřetržitého dialogu s přírodou, neboť, jak si sama poznamenala do svého deníku: „Člověk vlastně stejně jen kopíruje přírodu.“<sup>122</sup>

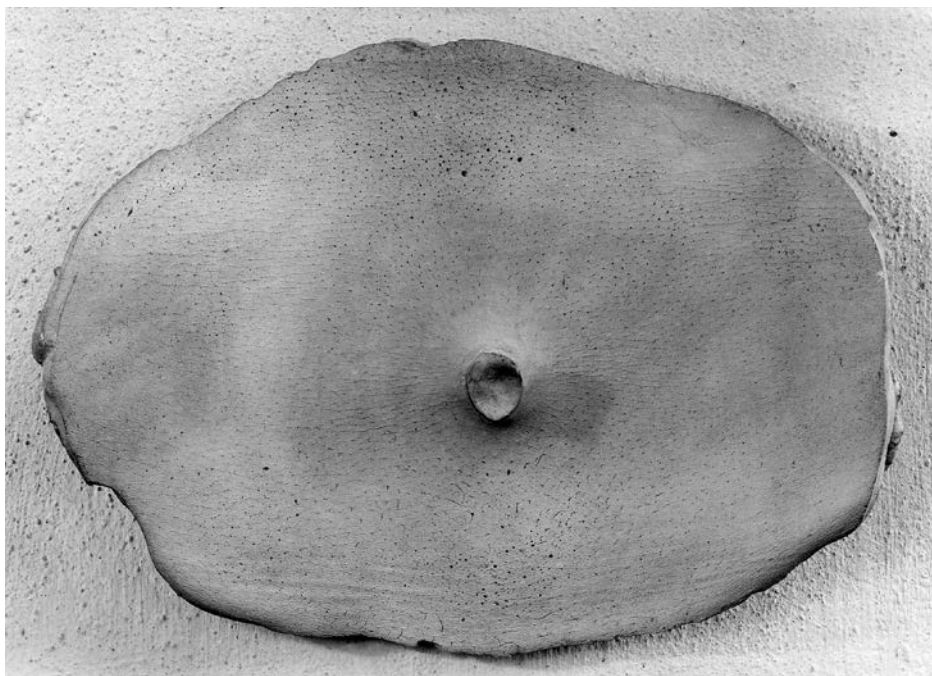
---

<sup>119</sup> Martha Buskirk: *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge 2003, 137.

<sup>120</sup> *Ibidem* 141–143.

<sup>121</sup> Busine 2012, 38.

<sup>122</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 166.



Eva Kmentová: Pupík, 1969, sádra. Foto: Karel Kuklík

Vraťme se ještě jednou k dílu Giuseppe Penoneho, konkrétně k jeho *Krajinám*. V roce 1978 vytvořil dvě obří kresby uhlím zobrazující otisky jeho očních víček.<sup>123</sup> Zvětšením drobných a běžně téměř neviditelných záhybků kůže očních víček vznikly enormní krajiny, které mohou připomínat krajinu rozbrázděnou řekami, poušť nebo vlnící se vrchoviny.

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 těla.<sup>124</sup> 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 samém. Jak píše Věra Linhartová: „*Tělo se tak stává univerzem.*“<sup>125</sup>

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

<sup>123</sup> Didi-Huberman 2000, 72–73.

<sup>124</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 171.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

i v druhé polovině šedesátých let ožívována (skupinou UDS kolem Vratislava Effenbergera),<sup>126</sup> 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.*“<sup>127</sup> Přesto však navazování na zpřetrhanou modernistickou tradici, které je patrně 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 jako se této dobovosti vymykalo svými prostředky. Otisk jako takový, jak již bylo řečeno, uniká možnosti zařazení v rámci posloupného systému vývoje stylů nebo 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.*“<sup>128</sup> Stejně tak Šmejkal zdůrazňuje na základě vlastního svědectví intuici, kterou Kmentová při zapojení symbolických vyobrazení využívala.<sup>129</sup> Toto obnovené či znovu nacházené využití univerzálních a archetypálních symbolů, přičítá Šmejkal s odvoláním na Josepha Campbella ztrátě mytologií v moderních technokratických společnostech.<sup>130</sup>

Otázka přežívajícího surrealismu v období šedesátých let je komplikovaná a odpověď na ni přesahuje rámec této práce. Jednu z možných, avšak příliš širokých odpovědí nabídl František Šmejkal s Věrou Linhartovou již v první polovině šedesátých let zavedením termínu „*imaginativní umění*“.<sup>131</sup> Šmejkal tím chtěl překonat nejen problematiku surrealismu, ale také poukázat na tendenci sblížení abstrakce a imaginace.<sup>132</sup> Je však jisté, že s tímto pojmem si nemůžeme vystačit a je třeba ho specifikovat podle konkrétních příkladů.

## Rozšířené pole

Jindřich Chaloupecký se na konci šedesátých let a počátkem let sedmdesátých jistě nemylil ve svém přesvědčení, že v umění nastal a probíhá zásadní přerod z modernistické tradice na umění postmoderní. Stejně tak byl přesvědčen, že nové tendence, které se v umění objevují, se nedají postihnout žádným (do té doby používaným) formálním

<sup>126</sup> František Šmejkal / Jana Šmejkalová (ed.): *České imaginativní umění*. Praha 1996, 461–466.

<sup>127</sup> *Ibidem* 466.

<sup>128</sup> František Šmejkal: Výstava D. In: Pavlína Morganová / Dagmar Svatošová / Jiří Ševčík (ed.): *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha 2001, 260.

<sup>129</sup> Šmejkal/Šmejkalová 1996, 524.

<sup>130</sup> *Ibidem* 523.

<sup>131</sup> František Šmejkal / Věra Linhartová: *Imaginativní umění*. In: Morganová/Svatošová/Ševčík 2001, 263–265.

<sup>132</sup> Morganová/Svatošová/Ševčík 2001, 264.

rozbohem.<sup>133</sup> Tedy ne takovým, který se opírá 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 postmodernou.<sup>134</sup>

Jak již bylo řečeno s odkazem na George Didi-Hubermana, otisk jakožto proces výstavně 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 tedy může být, kdy se použití otisku v tvorbě 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 vizionářské“.<sup>135</sup> Ve stejném časovém období se však již setkáváme s řadou prací, které se tradičnímu zařazení brání a rozšiřují se mimo výsadně sochařské pole.<sup>136</sup>

## Fragment

Společným jmenovatelem řady děl je jejich fragmentárnost. Ve formě otisků se setkáváme s kusem 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*<sup>137</sup> o této vlastnosti fragmentarizovaného 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* přesto, že pohyb mezi lidským a zvířecím není fyzický (jako u Giacomettiho koule) a odehrává se jen v divákově mysli.

S fragmentem odlišného lidského těla a jeho zvětšením pracoval v šedesátých letech také člen nových realistů César, jehož monumentální palec, který můžeme vnímat jako

<sup>133</sup> Jindřich Chaloupecký: Smysl moderního umění. In: Chaloupecký 1999, 131.

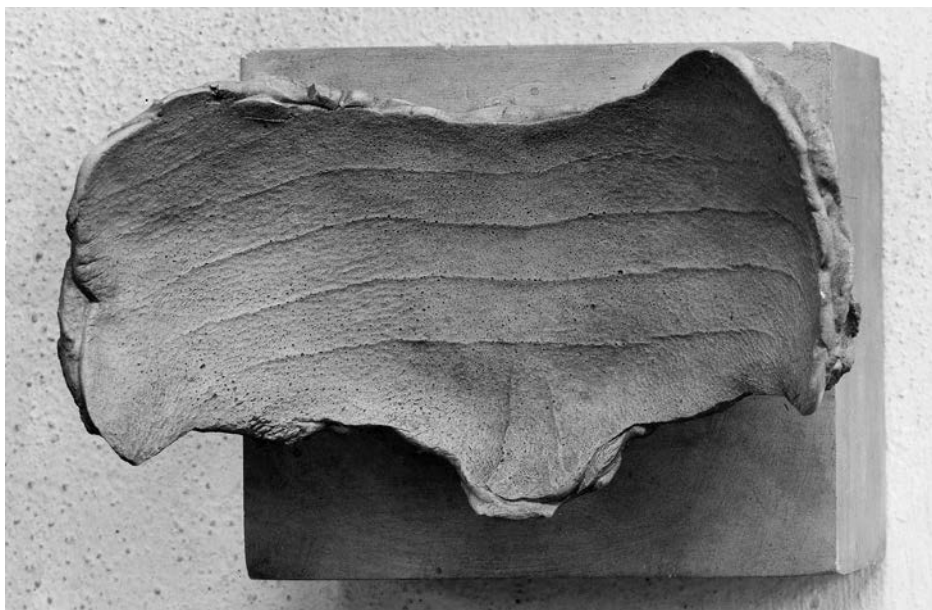
<sup>134</sup> Hal Foster (ed.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend 1983.

<sup>135</sup> *Ibidem* x.

<sup>136</sup> Rosalind E. Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*. In: Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge 1985.

<sup>137</sup> Bois/Krauss 1997, 152–161.





Eva Kmentová: Čelo, 1969, patinovaná sádra. Foto: Karel Kuklík

určitou demonstraci umělcova ega, je v přímém rozporu s drobnými fragmenty *Rtů* Evy Kmentové.<sup>138</sup>

Díla *Čelo* a *Dlaně* z roku 1969 sdílejí kromě formální podobnosti (jde 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 tisku *Čela* je možné číst záznam abstrahované krajiny, s jakou se setkáváme například v práci Václava Boštika *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).

### 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 upouštěla od použití podstavce a začala své objekty umisťovat rovnou na zem. Příklon k horizontálnosti je patrný také z volby motivů jako jsou *Stopy* (1969) a instalace otisků chodidel z roku 1970, *Prostěradlo* (1969) nebo *Krajina/Klíčení* (1970).

<sup>138</sup> Klimešová 2003, 13.

## Happening a instalace

*Stopy* z roku 1969, které vznikly otisknutím bot návštěvníků galerie do hliněné desky položené na podlaze a poté byly odlity do sádry,<sup>139</sup> odkazují k narůstajícímu zájmu o práci s divákem a s jeho participací na uměleckém díle v druhé polovině šedesátých let. Ačkoliv 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 v Galerii Václava Špály pod názvem *Stopy*, je nutné se pozastavit u happeningu tak, jak ho definuje Allan Kaprow v textu *Assamblages, Environments and Happenings*.<sup>140</sup> Pro danou výstavu Evy Kmentové by byl daleko vhodnějším termínem „environment“, tedy určité prostředí vytvořené pro specifickou událost, v němž se divák pohybuje a stává se tak jeho součástí. Kaprow však dodává, že environment a happening jsou v podstatě to samé, že jsou „pasivní a aktivní stranou též mince“.<sup>141</sup> Vít Havránek pak mluví o dané výstavě jako o pomezí mezi instalací a akcí.<sup>142</sup>

Výraz „akce“ se tak pro naši problematiku hodí v podstatě lépe, neboť není tolik zatížen historickým významem spjatým s performativní rovinou (viz Jackson Pollock, John Cage nebo v našem prostředí Milan Knížák). Navíc se lépe hodí i pro některé autorčiny akce, které probíhaly v soukromí a z nichž známe jen výsledný artefakt, jakým je například *Lidské vejce* (1968), pro něž se Kmentová nechala odlít do sádry, v jejíž tuhnoucí hmotě ležela po dobu dvaceti minut schoulená na zádech s rukama ovinutýma kolem kolen.<sup>143</sup>

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 zrušen.<sup>144</sup> 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 rozdala,<sup>145</sup> čímž zaniklo dílo jako takové a potenciální možnost jeho opakovatelnosti. Zůstaly tím však zachovány jednotlivé fragmenty instalace.

Nechci zde tvrdit, že Eva Kmentová byla akční umělkyní. Její doménou byla socha, avšak socha, jejíž pole se v druhé polovině šedesátých let začalo výrazně rozšiřovat.<sup>146</sup> 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 Chalupického.

---

<sup>139</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 182.

<sup>140</sup> Alan Kaprow: *Assamblages, Environments, Happenings*. In: Charles Harrion / Paul Wood (ed.): *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford 1992, 703–709.

<sup>141</sup> „They are the passive and active sides of a single coin, ...“ In: Harrion/Wood 1992, 705.

<sup>142</sup> Havránek 1999, 178.

<sup>143</sup> Vachtová/Bregantová 2006, 175.

<sup>144</sup> Petr Rezek: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha 1982, 47.

<sup>145</sup> Havránek 1999, 194.

<sup>146</sup> Krauss 1985.

Chalupecký zastával mezi lety 1965 a 1970 pozici hlavního komisaře galerie Václava Špály<sup>147</sup> a výrazným způsobem určoval její orientaci směrem k aktuálnímu dění na evropské i mimoevropské scéně. Mimo evropský rámec se galerie vydala výstavou umělecké skupiny Gutai v roce 1967.<sup>148</sup> V souvislosti se *Stopami* Evy Kmentové lze poukázat na formální podobnost se stopami umělce Kanayma Akira, prezentovanými v roce 1956 na venkovní výstavě Gutai. V tomto případě šlo o otisky podrážek na zhruba 100 metrů dlouhém pásu látky, jehož konec šplhal a končil na borovici.<sup>149</sup> 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.

## Závěr

V tomto textu 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. Za stěžejní bod pokládám fenomén otisku, který v sobě spojuje beztvorost s konkrétností a ve své podstatě antcipuje rovinu akce a fyzické přítomnosti autora – referenta.

Klíčová se ukázala právě otázka hranice mezi „informelním“ a „tvarem“, v rámci 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 nalézt termíny, jako je *punctum* nebo *index*, platné 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 několik dalších autorů využívajících ve své tvorbě otisk jako prostředek či cíl svého uměleckého snažení.

Zařazením kapitoly zabývající se teoretickým uvažováním Jindřicha Chalupeckého a jeho současníků, s jejichž názory byl bezpochyby konfrontován, jsem se pokusila nastítnit určitý teoretický diskurz, v němž se mohla Eva Kmentová pohybovat. Vzhledem k obtížnému uchopení Chalupeckého 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 „Chalupeckého programu“, který by Kmentová naplňovala. Lze zřejmě akceptovat, že dané působení bylo vzájemné.

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

<sup>147</sup> Radim Labuda / Jiří Ševčík: *Historie Galerie Václava Špály 1959–2002*. In: *281 m<sup>2</sup>* (CD-ROM). Praha 2003. Dostupné též z: <http://vvp.avu.cz/publikace/cd-rom-projekt-281-m2>, vyhledáno 19. 2. 2014.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> Bonnefoy 1986, 297.

## LITERATURA

- Baal-Teshuba, Jacob: *Christo and Jeanne-Claude*. Tachen 2001.
- Barthes, Roland: *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris 1989.
- Bois, Yve-Alain / Krauss, Rosalind E.: *Formless: A User's Guide*. New York 1997.
- Buskirk, Martha: *The contingent object of contemporary arts*. Massachusetts 2003.
- Cisař, Karel (ed.): *Co je to fotografie?* Praha 2004.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant le temps*. Paris 2000.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image: Question posée à l'histoire de l'art*. Paris 1990.
- Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Praha 2009.
- Didi-Huberman, Georges: *La ressemblance par contact*. Paris 2008.
- Didi-Huberman, Georges: *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris 2000.
- Foster, Hal (ed.): *The Anti-Aesthetic, essay on postmodern culture*. Seattle 1983.
- Harrison, Charles / Wood, Paul (ed.): *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell 1992.
- Chalupecký, Jindřich: *Cestou necestou*. Jinočany 1999.
- Chalupecký, Jindřich: *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha 1990.
- Chalupecký, Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovská meditace*. Praha 1998.
- Krauss, Rosalind E.: *Passages in modern sculpture*. Cambridge, Massachusetts 1977.
- Morganová, Pavlína / Svatošová, Dagmar / Ševčík Jiří (ed.): *České umění 1938–1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*. Praha 2001.
- Nešlehová, Mahulena: *Poselství jiného výrazu: pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. Praha 1997.
- Nešlehová, Mahulena: *Informelní projevy*. In: Marie Platovská / Rostislav Švácha (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*. Praha 2007.
- Piotrowski, Piotr: *In the shadow of Yalta: art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London 2009.
- Pospiszyl, Tomáš: *Srovnávací studie*. Praha 2005.
- Restany, Pierre: *Un manifeste de la nouvelle peinture, Les Nouveaux Realistes*. Paris 1968.
- Rezek, Petr: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha 1982.
- Rezek, Petr: *K teorii plastičnosti*. Praha 2004.
- Šmejkal, František / Šmejkalová, Jana (ed.): *České imaginativní umění*. Praha, 1996.
- Téma Ema Kmentová: [sborník textů o Emě Kmentové]*. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2004.
- Vachtová, Ludmila / Bregantová, Polana (ed.): *Teď: práce Evy Kmentové*. Vyd. 1. Praha 2006.

## Katalogy výstav

- Busine, Laurent (ed.): *Giuseppe Penone*. Brussels 2012.
- Havránek, Vít (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prostor*. Praha 1999.
- Japon des avant gardes (1910–1970)*. Paris 1986.
- 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]*. Litoměřice 2003.
- Kmentová, Eva: *Eva Kmentová: ruce, prsty, rty: [Muzeum Kampa, Nadace Jana a Medy Mládkových 22. června – 2. září 2012]*. Praha 2012.
- Janoušková, 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 2008.
- Kmentová, Eva: *Eva Kmentová: deník díla: 05. 12. 06 – 27. 01. 07: Mánes*. Praha 2006.
- Le daguerréotype français. Un objet photographique*. Paris 2003.
- Livingston, Jean (ed.) / Tucker Marcela: *Bruce Naumann*, Kunsthalle Bern 1973.
- Lucio Fontana*. Paris 1987.
- Marcel Duchamp*. Paris 1977.

## Články a stati

- Bois, Yve-Alain / Krauss, Rosalind: A User's Guide to Entropy. *October* 78, 1996, s. 38–88.
- Bois, Yve-Alain: Klein's relevance for today. *October* 119, 2007, s. 75–93.
- Buchloh, Benjamin: The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde. *October* 37, 1986, s. 41–52.
- Celant, Germano: Arte Povera: Notes for a Guerrilla War /1967/. In: Carolyn Christov-Bakargiev (ed.): *Arte Povera*. London 1999.
- Čapek, Jakub: Mít tělo a být tělém, Analýza těla v Merlau-Pontyho „Fenomanologii vnímání“. *Filozofický časopis* 7, 2001, s. 99–113.
- Hamilton, Jaimey: *Making Art matter: Alberto Burri's Sacchi*. *October* 124, 2008, s. 31–52.
- Chalupecký, Jindřich: Umění a transcendence (poprvé publikováno 1977). *Revolver Revue* 45, 2001, dostupné na: <http://www.revolverrevue.cz/umenia-transcendence-prednaska>.
- Kmentová, Eva: Umělecké vyznání z počátku roku 1980. In: Jindřich Chalupecký / Jiří Šetlík / Polana Bregantová: *Eva Kmentová in memoriam*. Praha 1982.
- Silk, Gerald: Myths and Meanings in Manzoni's Merda d'artista. *Art Journal* 52, 3, 1993, s. 65–75.
- Vojvodík, Josef: V politických čelistech dní: (post)surrealistická archivace symbolů oblundnosti. In: Marie Langerová Marie a kol.: *Symboly oblundnosti: mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let*. Praha 2009.

## EVA KMENTOVÁ AND A PHYSICAL BODY IMPRINT IN ART OF SIXTIES AND SEVENTIES

### Summary

This work deals with a physical body imprint in Art of sixties and seventies. Time limitation is mainly based on the selected works of an important Czech 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 on the book of George Didi-Huberman *Le Ressemblance par contact* (2008), and secondly on the theoretical thesis of Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois in their catalogue *Formless: A User's Guide* (1997) 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 an imprinted object.

For deeper understanding of Eva Kmentová's background, a chapter summarizing changes in Czechoslovakian informel art in late fifties and early sixties is included. This topic is broadened in the second part of chapter four, where I'm giving a closer look to the art informel movement and its practices.

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 thesis does not address the author's biography, neither does it seek to grasp her artistic formation in its entirety. These topics are already well treated in the Czech literature.

The specificity of author's procedures is also defined through confrontation with works of other authors who are dealing with a body imprint. In chapter three I'm dealing with the question of possible visual impulses from abroad. This question should be treated especially in the context of Czech sixties and in the context of influential art critique and curator Jindřich Chalupecký – Kmentová's close friend.

Within the context of imprint's indexical value the thesis turns to Roland Barthes and his theory of photography. In the first part of chapter five is noted that both the photography and the physical three-dimensional imprint share the barthesian values. In the case of index Walter Benjamin, with his famous "Apparition unique d'une lointain, si proche soit-il", must be mentioned. The bridge between the photography and the physical imprint is made according to Rosalind Krauss's well known text from seventies *Notes on the Index* (1977).

Later in the chapter five I discuss other world known artists such as Bruce Nauman or Giuseppe Penone whose practice could be compared on the level of index and artistic body treatment with Eva Kmentová's.

All the previous steps of the thesis, convinced me that is absolutely essential regarding Eva Kmentová's work in much broader context. This might be obvious for the foreigner, but the problem is that the Czech art history (especially in case of the treated period) is very self-absorbed. For this reason I only outline some positions from which Kmentová's work could be regarded. But it is important to emphasize, that her work must be observed from all these positions at the same time.