

LUIZA KEMPIŃSKA

ŚLAD I (NIE)OBECNOŚĆ W TWÓRCZOŚCI EGY KMENTOVEJ

To Samo jest więc Inne¹.

Bogdan Banasiak, *Róż(mi(c)oś)ć*

Niniejsze rozważania, stanowiące próbę uchwycenia twórczości rzeźbiarskiej Ewy Kmentovej² z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, skupione zostały na szczególnej metodzie podejmowanej przez artystkę – odciskaniu i odlewaniu części ciała w gipsie, rozpatrywanej w kontekście problematyki obecności. Jak twierdzi Maria Kliměšová, odcisk był często wykorzystywanym motywem w sztuce tego czasu³, szczególnie przez artystów kładących nacisk na kwestię podmiotowości i akcentujących cielesność oraz organiczność, co skłaniało badaczy do analizowania takiej twórczości w perspektywie egzystencjalizmu i fenomenologii – kierunków postulujących ucieleśnione poznanie. W zbliżony sposób ujmowano także twórczość Kmentovej, a z większości opracowań wpływała podobna refleksja – odcisk pozostawiany był przez ciało artystki w materii rzeźbiarskiej i do niego odnosił. Stwierdzenie to, przyjmowane

¹ B. Banasiak, *Róż(mi(c)oś)ć* [online], <http://bb.ph-f.org/teksty/bb_roznicosc.pdf> [dostęp: 21 stycznia 2017].

² Eva Kmentová – rzeźbiarka, ur. 6 stycznia 1928 roku w Pradze, zm. tamże 8 kwietnia 1980 roku. W latach 1946–1951 studiowała w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w Pradze, początkowo w pracowni biżuterii J. Nušla, po dwóch latach przeniosła się do pracowni rzeźby Josepha Wagnera, do której równolegle uczęszczały między innymi Alina Szapocznikow i Věra Janoušková. Wykorzystywała w swej twórczości materiały takie, jak gips, beton czy papier. Głównym przedmiotem jej zainteresowania w latach 60. były odlewy i odciski własnego ciała. W połowie lat 70. zapadła na ciężką chorobę, która zmusiła ją do porzucenia medium gipsu i w tym okresie, już do śmierci, tworzyła prace z papieru.

³ M. Kliměšová, *Forma – koncept, hmota – dotek, pozitiv – negativ*, w: *Katalog retrospektivy*, Litomerice 2003, s. 100.

w wielu przypadkach za pewnik, pojawiało się tak często, że można uznać je za swego rodzaju analityczną paupkę⁴.

Trudno zaprzeczyć temu, że Kmentová faktycznie odciskała fragmenty swojego ciała w gipsie, jednakże ograniczenie się do takiego postrzegania jej twórczości wydaje się niewystarczające. Odcisk, rozpatrywany w kategorii pozostawianego śladu, nie musi bowiem stanowić bezpośredniego odniesienia dla realnego ciała, dla konkretnego podmiotu. Może być rozumiany jako uprzedni wobec niego, jako osobny, a nawet jeśli posiadający jakieś powiązania, to nie tak silne. Scalenie podmiotu i odcisku wydaje się strukturą dominującą i represyjną, opierającą się na założeniach nadających wagę ogólności i jedności, które wyrażają potrzebę trwałości oraz stanowią próbę eliminacji sprzeczności. Odwrócenie perspektywy, w której uprzywilejowana rola przypada temu, co niezmiennie, na rzecz tego, co niestałe, niejednolite, a nawet wzajemnie się wykluczające, odnaleźć można w rozważaniach Gianniego Vattimo dotyczących „myśli słabej”. Termin ten, odnoszący się do bytu lub bycia, ma charakter luźnej metafory, a nie precyzyjnie określonego pojęcia.

Ontologia słaba przeciwstawia się całej tradycji metafizycznej, tradycji myślenia naznaczonego „przemocą”, gdyż opartego na kategoriach „mocnych”, które uprzywilejowują to, co ogólne, unifikujące, wsparte na niewzruszonych i pewnych fundamentach⁵.

Zdaniem Vattimo, to, co kruche i słabe, jest punktem wyjścia dla refleksji filozoficznej i umożliwia doświadczanie bytu⁶, rozumianego nie jako istota, struktura lub rzeczywistość istniejąca obiektywnie, samodzielnie i autentycznie, ale przeciwnie – w kategoriach słabych, jako ślad lub resztkę pełnej i nienaruszonej obecności czy też samoobecności bytu. Byt słaby to byt, który utracił swoją esencjalność, substancjalność i powagę, a także funkcję podstawy – tego, co pierwsze, co istnieje prawdziwie i w sposób właściwy, jako różne od tego, co nie w pełni istniejące, pozorne i przypadłościowe. Osłabienie

⁴ Cf. *Eva Kmentová; In memoriam: Sborník k poctě sochařky Evy Kmentové*, red. J. Chaloupecký, J. Šetlík, P. Zoubková, Praga 1982; *Téma Eva Kmentová*, red. M. Kliměšová, J. Kumstátová, A. Béránková, Litoměřice 2004; E. Juříčková, *Eva Kmentová – Papírové objekty „Síla křehkosti”*, Brno 2010, archiwum prac dyplomowych Uniwersytetu Masaryka; *TEĎ. Práce Evy Kmentové*, red. L. Vachtová, P. Bregantová, O. Zoubek, Praga 2006; T. Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praga 2005; P. Bregantová, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, Praga 2007.

⁵ A. Zawadzki, *Literatura a mysl słaba*, Kraków 2009, s. 60.

⁶ Cyt. za: ibidem, s. 59.

oznacza zatem uwolnienie się od nadmiernego „ciężaru” tradycyjnej, metafizycznej koncepcji bytu jako absolutu. Ponadto słaba ontologia zakłada taką koncepcję bytu i jego doświadczenia, w której różnice i sprzeczności mają charakter pierwotny i nieusuwalny; zawsze pozostawiają więc ślad lub resztkę.

Czym różni się myśl mocna od myśli słabej? Ta pierwsza rozpatruje byt w kategoriach obecności i stabilności. Pojmuje historię jako ruch linearny, jednokierunkowy i progresywny. Jej narzędziem jest pojęcie totalności, utożsamiane z prawdziwością jako dokonaniem, pełnym rozwinięciem wewnętrznej istoty jakiegoś zjawiska. Twierdzenia te dobrze obrazuje myśl Hegla, który pisał, że „[...] prawda jest całością. Całością zaś jest tylko taka istota, która dzięki swemu rozwojowi dochodzi do swego ostatecznego zakończenia”⁷. W myśli słabej byt nie ma postaci esencji, nie tyle jest, ile wydarza się czy też przydarza. Nie jest dany bezpośrednio, a jedynie w znakach, śladach i kontekstach. Podmiot słaby, w przeciwieństwie do klasycznej jego koncepcji, będącej odzwierciedleniem struktury władzy i dominacji, jest zdolny uznać swoje życie za pozbawione oparcia w metafizycznych zasadach oraz traktować swe projekty jako eksperymentalne i przygodne.

Choć fakt, że artystka, wykorzystując w praktyce artystycznej metodę odcisku w materii rzeźbiarskiej, pozostawiała ślad, stanowi niepodważalne założenie, to status tego śladu, a także jego relacja do kategorii obecności i nieobecności podmiotu-artystki we własnym dziele, wydają się zagadnieniami wartymi analizy, szczególnie w kontekście teorii Jacques’a Derridy. Uogólniając, ślad w jego ujęciu można rozpatrywać jako znak braku obecności lub znak „zawsze-już nieobecnej teraźniejszości”⁸. Co istotne, we wszystkich sytuacjach jest to brak czegoś, jednak relacja pomiędzy śladem a jego odniesieniem jest przez Derridę osłabiana. Ślad nie jest zatem tym, co pozostawiane przez jakąś obecność, ale stanowi dowód na nieobecność, uświadamia brak. Koncepcja Derridy ukazuje pod pozorną jednością miejsca nieciągłości, pęknięć i sprzeczności, zaś fundamentalne i jednorodne struktury poddaje mechanizmowi dekonstrukcji. Taki model myślenia, daleki od stabilności i jednokierunkowości, ukazuje względny charakter wszystkich wyobrażeń o świecie, uznawanych za trwałe i niezmiennie; odkrywa ich złożoność i podważa wszelką stałą tożsamość.

Derrida nie uściśla pojęcia śladu, jego dookreślenie uznając za niemożliwe, co jest działaniem celowym – czyni to, by uniknąć wpisania swej teorii

⁷ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. 1, Warszawa 1963, s. 28.

⁸ Termin ten odnaleźć można w anglojęzycznym wydaniu *O gramatologii*, vide: J. Derrida, *Of Grammatology*, tłum. G. Chakravorty Spivak, Baltimore & London 1976, s. xvii.

w ciąg założeń metafizycznych, specyficznych dla historii myśli Zachodu. Jak pisze, „Historia metafizyki jak i historia Zachodu, byłaby historią metafor i metonimii. Jej formą macierzystą byłoby określenie bytu jako obecności, we wszystkich znaczeniach tego słowa”⁹. Spogląda więc na metafizykę z perspektywy języka, który nie jest neutralny, przeciwnie, jest sposobem ujmowania świata i dokonuje się w nim myślenie. Jej źródła upatruje w „logosie”, czyli wewnątrz samego języka, co określa mianem „logocentryzmu” – skłonności nierozzerwalnie związanej z tradycją filozoficzną antyku, kontynuowaną później w tradycji europejskiej. Stanowi on zbiór metafizycznych przeświadczeń, wedle których istnieje określone źródło sensu (logos), podporządkowujące sobie i wyznaczające wszystkie pochodne znaczenia. Zdaniem Bogdana Banasiaka, logocentryzm „to środowisko myśli zachodniej, metafizyka, w której byt, sens bytu, określony został jako pierwotna, tożsama, niezróżnicowana, nieuwarunkowana, prosta obecność”¹⁰. Jest tak wszechobecny, że nie sposób go uniknąć poprzez sam akt sprzeciwu. By przeciwdziałać uprzywilejowanej pozycji mowy, Derrida proponuje położenie nacisku na gramatykę, wprowadzając kategorię *gramatologii*. Nie rozpatruje tym samym języka jako korespondencji pomiędzy *signifiant* i *signifié*; stanowi on dla niego raczej grę tożsamości i różnicy, jest niekończącym się łańcuchem znaczeń, prowadzących do innych znaczeń.

Wydaje się, że takie rozumienie metafizyki prowadzi w stronę jej całkowitej negacji, jednak zmierza ono raczej ku jej dekonstrukcji. Termin ten również wymyka się definicji: „wszelkie zdania typu dekonstrukcja jest x lub dekonstrukcja nie jest x tracą na ważności, co oznacza ostatecznie, że są fałszywe”¹¹. I choć Derrida uznaje za niemożliwe określenie istoty tego pojęcia, to charakteryzuje samo jego działanie. Jak pisze,

[...] dekonstruować [...] to inaczej przemyśleć ustrukturyzowaną genealogię pojęć w sposób jak najbardziej rzetelny, wewnątrz niej samej, ale jednocześnie, począwszy od pewnego zewnątrz już dla niej nieopisywalnego, nienazywalnego, określić to, co ta historia mogła zataić, czego mogła zakazać, czyniąc siebie historią poprzez wyrachowaną represję¹².

⁹ J. Derrida, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 485.

¹⁰ B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1997, s. 34.

¹¹ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 122.

¹² J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebiniem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, Bytom 1997, s. 10.

Dekonstrukcja nie jest zatem strategią zewnętrzną wobec metafizyki, ale „zamieszkuje jej struktury”¹³. Znajduje najbardziej zaskakujące sprzeczności w języku, a następnie stara się je rozwikłać. „Ujawnia w tekście ogólnym tekst utajony”¹⁴. Oznacza to, że w tradycyjnym dyskursie istnieją pewne szczeliny i wewnętrzne sprzeczności, nad którymi nie sprawuje on władzy. Tym samym dekonstrukcja wskazuje miejsca, które wymykają się spod kontroli. Zamiast szukać prawdy i stałego znaczenia, Derrida odnajduje brak obecności, lukę i swobodną grę znaczeń. Ten brak obecności, będący szczeliną w pozornie jednorodnym dyskursie, jest określany właśnie jako „ślad”¹⁵.

Rozważania Derridy odnoszą się do wyżej wspomnianej metafizyki obecności: „należy nie tyle uwalniać się od metafizyki, co nie miałoby żadnego sensu i pozbawiałoby nas światła sensu, lecz opierać się językowi metafizyki tak dalece, jak to tylko możliwe”¹⁶. Uwolnienie to nie oznacza całkowitego zniesienia metafizyki, ale jej dekonstrukcję. Analogicznie w myśli Derridy nie dochodzi do odrzucenia kategorii obecności, ale raczej do przeformułowania jej na „obecność poświadczającą nieobecność”.

Jak pisze Barbara Skarga, „obecność to tylko ślad pewnej nieobecności, pozostałości tego, co amorficzne, pęknięcia w owym jednorodnym polu metafizyki”¹⁷. Obecność staje się jedynie pewnym znakiem z przeszłości, nie może zostać dana „tu i teraz”. Jedynym sposobem jej przejawiania się jest pamięć. Derrida korzysta przy tej okazji z pojęcia „śladu pamięciowego” Freuda – w pamięci dochodzi do „odciskania się” śladów pewnych wydarzeń, a ich ciąg jest nieskończony. Oryginalne wydarzenie gubi się w biegu śladów-odcisków, przez co zostaje pozbawione źródła pierwotnego przeżycia i jest, według Derridy, „wyrwane z obecności”¹⁸. Możemy przywoływać wyłącznie „uprzednie terażniejszości”, nie jesteśmy w stanie osiągnąć obecności „tu i teraz”, nasze doświadczenia są wtórne. Jak pisze Tomasz Dalasiński, „ślady są [...] doświadczeniami czasowości pojmowanej jako następstwo terażniejszych stanów podmiotu”¹⁹. Jeżeli nie istnieje obecność „tu i teraz”, to ślady nie odsyłają do rzeczywistości – to, co realne, jest nieobecne.

Czym zatem jest, lub nie jest, ślad w ujęciu Derridy? Wydaje się, że można go rozpatrywać jako znak tego, co zaświadcza o braku. Jako znak braku

¹³ J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 109.

¹⁴ W. Zięba, *Dekonstrukcja metafizyki*, Rzeszów 2009, s. 48.

¹⁵ Ibidem, s. 62.

¹⁶ T. Dalasiński, *Jaki jest autor? Gra w (nie)obecność*, „Polisemia” 2013, 11(2), brak numeracji stron.

¹⁷ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 17.

¹⁸ Derrida, *Pismo...*, s. 400.

¹⁹ T. Dalasiński, *Jaki jest autor?* brak numeracji stron.

obecności lub znak „zawsze-już nieobecnej terażniejszości”. We wszystkich przypadkach relacja pomiędzy śladem a jego odniesieniem jest przez Derridę osłabiana. „Ślad nie jest obecnością, ale jest raczej symulakrum obecności, które zakłóca, wypiera i odnosi poza siebie”²⁰. Nie jest pełną obecnością, ale jej symulacją; nie jest również tym, co pozostawiane przez jakąś obecność, ale stanowi dowód na nieobecność i uświadamia brak²¹.

Jak odnieść takie rozumienie śladu do twórczości artystycznej i odcisków pozostawianych przez Kmentovą w rzeźbiarskiej materii? Wydaje się on zaświadczać o braku obecności artystki „tu i teraz” oraz potwierdzać minioną już na zawsze terażniejszość. Nie należy analizować go wyłącznie w kategorii pozostawianego znaku, ale jako pewien dowód na nieobecność. Referencja pomiędzy śladem a artystką nie jest bowiem stała i pewna, a osłabiona. Nie jest to jej autorski podpis, sygnatura czy dosłowna obecność w samym dziele, ale raczej unaocznienie braku, wyraz dystansu między nią a rzeźbą oraz zaistnienie pewnej niejednoznacznej pomiędzy nimi relacji, którą postaram się ukazać na przykładzie poniższych analiz wybranych prac. W tym kontekście znamienne wydaje się zdanie Derridy: „ślad raz wydaje się, że nie jest ani tym, ani tamtym, raz znów, że jest tym i tamtym jednocześnie”²².

LUDZKIE JAJO, 1968

Rzeźba *Ludzkie jajo* (il. 1) z roku 1968 to jedno z wcześniejszych dzieł, w których artystka wykorzystała odcisk ciała w gipsie. Początkowo widzimy jedynie fragment pękniętej skorupy jajka. Owo pęknięcie przechodzi przez nią w sposób nierównomierny, co sprawia, że krawędzie skorupy są ostre i poszarpane. Zmienia się także jej grubość, przez co w niektórych miejscach wydaje się mocna i nie do przebicia, w innych zaś – łamliwa. Jej powierzchnia jest lekko zabrudzona i zadrapana, co mogłoby wskazywać na poddanie jej działaniu czynników zewnętrznych, a w jej strukturze widoczne są małe porowate otwory, przypominające pęcherzyki powietrza. Nie jest to więc forma idealna czy jednorodna, co wpływa na wrażenie pewnego rodzaju organiczności. Co istotne, skorupa jest częścią jajka najbardziej narażoną na oddziaływanie otoczenia. Pierwotną jej funkcją jest bycie barierą – zarówno ochronną, jak i odgradzającą. Elementy świata zewnętrznego i zagrożenia nie docierają

²⁰ J. Derrida, *Speech and Phenomena: and other essays on Husserl's theory of signs*, tłum. D. Allison, Evanston 1973, s. 141.

²¹ Dalasiński, *Jaki jest autor?* brak numeracji stron.

²² J. Derrida, *Chora*, tłum. M. Gołębowska, w: *Historia sztuki po Derridzie*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006, s. 99.

1. Eva Kmentová, *Ludzkie jajo*, 1968, gips, 80 x 65 cm



dzięki niej do wnętrza, a sygnały ze środka nie przedostają się na zewnątrz. Jest na tyle delikatna, by można się przez nią przebić, i na tyle mocna, by chronić. Łączy w sobie zarówno aspekt bezpieczeństwa, jak i więzienia, z którego wyzwala się jakaś istota. Wszelkie swoje funkcje zachowuje jednak tylko w postaci nienaruszonej, a po spełnieniu swego zadania ulega zniszczeniu.

Ślad ciała w skorupce jest zauważalny dopiero po bliższym przyjrzeniu się rzeźbie i odczytaniu tytułu. Jest to odcisk skulonej ludzkiej sylwetki, z rękoma oplatającymi podciągnięte nogi, w pozycji embrionalnej, co może stanowić odwołanie do początkowego stadium rozwoju. Ta bezbronna, defensywna poza sugeruje również zamknięcie się w sobie. W tym kontekście szczególnie ciekawy wydaje się wyraźny odcisk dłoni, które zdają się obejmować kolana w geście zarówno poczucia braku bezpieczeństwa, jak i próby wydzielenia własnej przestrzeni, horyzontalne ułożenie palców przybiera zaś formę swego rodzaju bariery.

Odcisk ciała nie jest kompletny – składają się na niego wyłącznie fragmenty nóg i rąk. Nie ma on również żadnych charakterystycznych cech, nie nosi szczególnych znamion. Nie stanowi dokładnej odbitki i nie oddaje kształtu w sposób wierny – przeciwnie, na jego powierzchni rysują się liczne zniekształcenia. Brakuje również odcisku głowy, a część skorupy, w której powinien się on domyślnie znajdować, jest rozłupana. W tworzącej się tu pu-

stej przestrzeni działa szczególne wizualne napięcie, spowodowane być może dyskomfortem odbiorcy, odczuwanym w styczności z niekompletnym wizerunkiem ciała, który dopowiada sobie i wizualizuje pozostałe jego fragmenty – kształt wyznaczany przez krawędzie otaczające to „wybrakowane” miejsce daje się bowiem odczytywać jako kontynuacja odcisku. Takie wrażenie może mieć źródło w wywodzącej się z psychofizjologii widzenia i gestaltyzmu tezie, która głosi, że widz dąży raczej do oglądu zintegrowanych, spójnych całości niż fragmentów czy wycinków. „Odbiorca skłonny jest widzieć każdy wzór bodźcowy w taki sposób, by powstająca struktura była w zależności od warunków możliwie najprostsza”²³.

Opisywany ślad ciała nie znajduje się na powierzchni, nie jest podobny do odcisku stopy na piasku, który może zostać łatwo zatarty. Jest odcisnięty w samej materii skorupy, dokładniej – w jej wewnętrznej części, nie zaś na zewnątrz. Tworzy w niej zagłębienia, wklęsłości i wypukłości oraz zmienia jej strukturę i kształt. Nie sposób oderwać go od skorupy, przeciwnie – jest trwały i stanowi jej nieodłączną, integralną część.

Można zatem powiedzieć, w myśl Derridy, że ślad, będący zarazem odciskiem ciała, jest znakiem braku obecności tego ciała. Te dwa sprzeczne wobec siebie pojęcia współlistnieją i wzajemnie się warunkują. Zdaniem Łukasza Kiepuszewskiego, Derridiański ślad opiera się na oscylacji i „umożliwia utrzymywanie się symultanicznie sprzecznych sytuacji, przeciwnych sił”²⁴, a „podzielność śladu wpisuje się w samą jego «strukturę», stanowi jego «immanentną» cechę”²⁵. Nie opiera się zatem na modelu dialektycznym, a jego sprzeczność nie jest przypadkowa, lecz stanowi wewnętrzną konieczność²⁶.

Wspomniane wrażenie braku jest wzmacniane przez pęknięcie skorupy jajka i towarzyszące temu skojarzenia z procesem wylęgania się oraz porzucania bezpiecznej przestrzeni, a także z nowym początkiem, co wiązałoby się pośrednio z symboliką jajka. Porzucona skorupa zaświadcza o braku obecności istoty, która się z niej wydostała i sugeruje, że rozpoczęła ona nowy etap rozwoju i może być obecna w innym miejscu. Czy odcisk należy jednak wiązać z obecnością konkretnej osoby? Rozważanie go w perspektywie pozostawiającego go podmiotu wpływa na wytworzenie się silnego powiązania pomiędzy tymi dwoma elementami: ślad jest w takim przypadku zostawiany przez ciało jakiejś osoby i wyłącznie do niego się odnosi. Co więcej, podmiot

²³ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004, s. 83.

²⁴ Ł. Kiepuszewski, *Pollock w horyzoncie*, w: *Historia sztuki po Derridzie*, s. 99.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

zostawiający odcisk działa w takim ujęciu od-środkowo, od-cieleśnie; to on i jego ciało stanowią centrum. Akcent położony zostaje na cielesne doświadczenie podmiotu, poznanie rzeczywistości poprzez ciało, a ślad jest jedynie zapisem tego spotkania. Wszelka uwaga skupia się tu na podmiocie, to on ma władzę nad materią i zostawia w niej odcisk, to do niego ów ślad się odnosi i świadczy o jego nieobecności. Jego relacja z materią, w którą wkracza, jest w pewnym sensie autorytarna i hierarchiczna.

Takie jej pojmowanie odnajdujemy w słowach męża Kmentovej, Olbrama Zoubka: „Eva bezpośrednio wstępowała w swe rzeźby, jest w nich smak jej ciała, jej skóra”²⁷. Choć literatura dostarcza wielu informacji na temat techniki wykorzystywanej przez Kmentovą i procesu tworzenia, pozwalając ostatecznie powiązać powstały w materii rzeźbiarskiej odcisk z ciałem samej artystki, to jednak istotniejsza wydaje się inna kwestia, mianowicie sam obiekt. Tym bowiem, co znajduje się przede mną w momencie oglądu rzeźby, jest nie ciało artystki, lecz – odcisk. Gdyby tę perspektywę odwrócić, to znaczy spojrzeć na odcisk nie z punktu widzenia podmiotu, ale właśnie samego odcisku, gdyby pozwolić mu na pewną samodzielność, to relacja pomiędzy nimi przestałaby być tak bezdyskusyjnie bezpośrednia. Nie oznacza to jednak, że związek artystki i odcisku w materii rzeźby nie istnieje – jest bezsprzeczny, jednak wydaje się o wiele bardziej skomplikowany niż ten, który wynika z prostego przyporządkowania. Ślad o osłabionej referencji staje się znakiem braku; nie sugeruje jednak nieobecności, a brak czyjejś obecności. Ten brak wizualnie podkreślany jest przez pęknięcie skorupy, które wiąże się z procesem wykluwania się z jajka i dalej – z opuszczeniem go.

Czy można określić, czym jest lub nie jest ślad w opisywanej pracy? Wyobraźmy sobie materię rzeźby jako *continuum*, czyli ciągły, uporządkowany zbiór nieskończonej liczby elementów, przechodzących płynnie jeden w drugi. Jak pisze Kiepuszewski, odcisnięte ślady różnicują i przerywają tę ciągłość oraz tworzą pomnażające się relacje w przestrzeni *continuum*²⁸. Odciski w materii rzeźby zwielokrotniają związki zachodzące w jej obrębie i równocześnie przerywają jej jednolitą, ciągłą strukturę. Co istotne, nie sposób oddzielić od siebie materii i zawartego w niej śladu – materia jawi nam się jako taka dopiero w wyniku odcisnięcia w niej śladu, a ten ukazuje materię i umożliwia jej rozpoznanie. Jednak, jak pisał Kiepuszewski, „ślad nigdy nie ulegnie determinacji materii, materia zaś nie zredukuje się do śladu”²⁹. Oba te elementy są zatem nierozłączne.

²⁷ J. Hůla, *O Evě Kmentové s Olbramem Zoubkem*, w: *Téma Eva Kmentová*, s. 11.

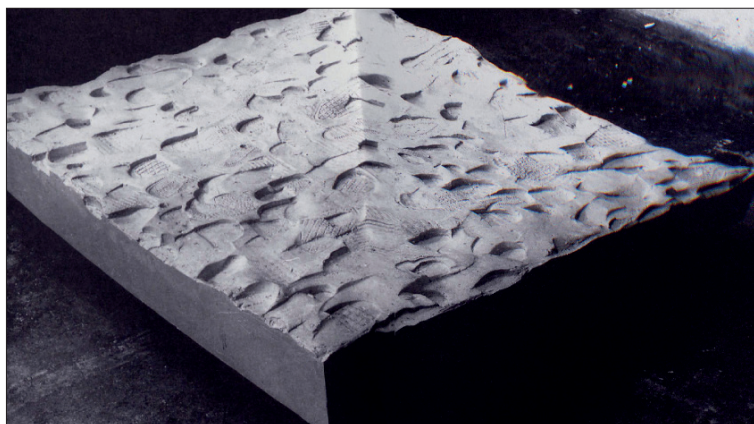
²⁸ Kiepuszewski, *Pollock w horyzoncie*, s. 99.

²⁹ *Ibidem*.

Idąc za słowami Derridy, ślad jednocześnie jest i nie jest związany z artystką. Nie ma źródła, nie jest sygnaturą Kmentovej, ale równocześnie nie sposób zaprzeczyć istnienia szczególnej pomiędzy nimi relacji. Jest to jednak raczej wizualizacja braku obecności niż utwierdzenie w przekonaniu, że ten, kto zostawił ślad, istnieje i jest obecny. Ani obecność, ani podmiotowość nie są tak oczywiste i jednoznaczne, lecz wikłają się w sieć odniesień. Pełna obecność nie zachodzi, ponieważ zawsze jesteśmy poddani momentowi opóźnienia – pozostaje jedynie jej ślad.

ŚLADY STÓP, 1969

Praca *Ślady stóp* (il. 2) z roku 1969 to niski postument o gładkich ścianach bocznych, którego górna powierzchnia zniekształcona jest przez odciski podeszew obuwia. Różnorodność ich kształtów i wzorów przywodzi na myśl kategorię zarówno opartej na wspólnym działaniu zbiorowości, jak i anonimowości – nie dysponujemy bowiem wiedzą niezbędną do zidentyfikowania tożsamości pozostawiających odciski podmiotów. W literaturze odnaleźć można jedynie krótką wzmiankę Ewy Juříčkovéj, która przytacza cytat z dziennika Kmentovej opisujący powstawanie rzeźby: „płyta na podłodze, po której chodzili uczestnicy”³⁰. Nie sposób stwierdzić, ile osób brało udział w procesie odciskania ani opisać ich cech. Znamy wyłącznie ślady i tylko na ich podsta-



2. Eva Kmentová, *Ślady stóp*, 1969, gips, 101 x 101 x 32 cm

³⁰ E. Kmentová, dziennik, w: E. Juříčková, *Eva Kmentová – síla křehkosti*, Brno 2010, s. 30.

wie możemy wysnuwać wnioski. Jednakże nie odnoszą nas one bezpośrednio do tworzących je podmiotów, ale dają się wyjaśnić jedynie dzięki pozyskaniu dodatkowych informacji, których zrozumienie i interpretacja wymaga dostępu do dalszych wiadomości, a proces ten może zachodzić w nieskończoność. Przypomina to zasady funkcjonowania Derridańskiej różni:

[...] *różnia* odnosi się do faktu, że słowa i znaki używane w języku nigdy bezpośrednio nie przywołują tego, co oznaczają (brak desygnatu, lub, w terminologii de Saussure'a, *signifié*/znaczonego), mogą być wyjaśnione jedynie za pomocą innych, kolejnych słów, których zrozumienie i interpretacja przedstawia – w nieskończoność – ten sam problem. Dlatego słowa i znaki zawsze różnią się od tego, co oznaczają. [...] Znaczenie słowa jest zawsze oddalone, opóźnione³¹.

Podobnie jak słowo opóźnione jest względem swego znaczenia, tak odcisk w opisywanej pracy Kmentovej oddalony jest od swego twórcy. Dlatego, jak pisał Tomasz Dalasiński,

[...] elementarną cechą śladu w proponowanym rozumieniu [Derridy] jest jego semantyczna i ontologiczna samodzielność. Oznacza ona, po pierwsze, jego istnienie nie jako tego, co pozostawione przez jakąś obecność, ale jako dowodu na nieobecność pozostawiającą swoją własną obecność, a po drugie – nie jako tego, co konstytuuje i reprezentuje stabilne znaczenie, ale jako samego znaczącego pozostawiającego za sobą zmienne sensory³².

Derrida proponuje więc, by śladów nie traktować jako bezpośrednio z kimś/czymś powiązanych. Kmentová w swej pracy również nie daje możliwości takiej identyfikacji. Ponadto poruszana przez Dalasińskiego kwestia zmienności sensów zauważalna jest w samej materii opisywanych rzeźb – ślady nakładają się na siebie, pogłębiają się wzajemnie, a także zamazują; co więcej, niektóre zacierają się, podczas gdy inne się uobecniają. „Do istoty śladowości zostaje zaliczona możliwość jego całkowitego wymazania i zatarcia”³³.

Odciski zaznaczone w połowie, znajdujące się przy krawędziach rzeźby, można rozpatrywać także jako znaki wejścia i wyjścia. Ślady „wkraczą” z zewnątrz w obszar postumentu, być może dlatego na narożach przedstawione są fragmentarycznie, na środku już w całości, natomiast przy przeciwległej krawę-

³¹ J. Derrida, *Różnia (différance)* [online], tłum. J. Skoczylas, <<http://hamlet.edu.pl/derrida-roznia>> [dostęp: 21 stycznia 2017].

³² Dalasiński, *Jaki jest autor?*, brak numeracji stron.

³³ Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, s. 210.

dzi – znów jako części. Wytwarzają dzięki temu specyficzne napięcie pomiędzy obrzeżami a środkiem, widoczne dopiero przy bliższym oglądzie, początkowo niezauważalne w ich natłoku. Rozróżnienie między wnętrzem a zewnątrz oraz granica pomiędzy nimi zbliża do zagadnienia Derridańskiej ramy – *parergonu*, czyli krawędzi „jako absolutnego limitu pomiędzy tym, co jest rozumiane jako wnętrze pracy i jego zewnątrz”³⁴. W przeciwieństwie do *ergonu* (obrazu) *parergon* jest dodatkiem, suplementem, funkcjonuje, „nie stanowiąc jego części, nie będąc wobec niego zewnętrznym”³⁵. *Parergon* nie jest nigdy zwyczajnie poza lub wewnątrz, a znajduje się raczej w dwuznacznej przestrzeni „pomiędzy”, niczym zagięcie strony. Jednocześnie *parergon* musi zawsze pozostawać niewidoczny w celu legitymizacji *ergonu*, „zanikając przy wydatkowaniu największej swej energii”³⁶. Podobnie w rzeźbie Kmentovej, granica pomiędzy wnętrzem a zewnątrz nie jest jasno wyznaczona, na co wpływa usytuowanie śladów na krawędziach oraz wspomniana już ich fragmentaryczność.

Nie sposób rozstrzygnąć, jak dokładnie przebiegał proces odciskania – czy odciski zostały wykonane w tym samym momencie, czy w większych odstępach czasu, czy osoby je zostawiające wkraczały na postument pojedynczo, czy w liczniejszej grupie. Widoczne nawarstwienie śladów wydaje się stanowić ważny aspekt tej pracy. Czy jednak uprawnione jest założenie, że ich powstanie można opisać w kategoriach chronologicznych, w odwołaniu do linearnej koncepcji czasu? Wydaje się, że są to raczej swego rodzaju impulsy „nowej aktualności”, która zmienia status pozostałych śladów na minione. To, co nowe, powoduje, że to, co do tej pory odczytywane jako aktualne, staje się czymś przeszłym. Proces ten nie następuje w sposób równomierny, lecz w wyniku bodźca – jest zatem raczej skokowy i może zachodzić w różnych odstępach czasu. W analizowanej rzeźbie Kmentovej – w wyniku powstawania nowych śladów i nawarstwiania się ich – dochodzi do zmiany statusu poprzednich. Odciski dotychczas teraźniejsze stają się minione. Co więcej, nie sposób odnaleźć pierwszego, źródłowego śladu.

STOPY, 1970

Instalacja *Stopy* (il. 3) została zrealizowana przez Kmentovą w roku 1970 przy okazji jednodniowej wystawy w galerii Vaclava Spaly – 17 marca – a za jej dokumentację posłużyć może jedynie zachowana czarno-biała fotografia, na podstawie której trudno uchwycić specyfikę pracy. Biorąc pod uwagę układ

³⁴ J. Derrida, *The Parergon*, w: idem, *The Truth in Painting*, Chicago 1987, s. 53.

³⁵ Ibidem, s. 55.

³⁶ Ibidem, s. 61.

3. Eva Kmentová, *Stopy*, 1970, Galeria
Václava Špály



przestrzenny galerii, przyjęc można, że instalacja wymagała czynnego udziału widza, przemieszczającego się we wnętrzu budynku w celu dokonania oglądu. Jak pisze Jiří Hůla, „gipsowe odlewy bosych stóp przechodziły przez salę wystawową i urywały się przy oknie na pierwszym piętrze”³⁷. To praca dyktowała kierunek oglądania, zaś w wyniku podążania zgodnie z biegiem śladów, pozycja odbiorcy i jego otoczenie ulegało zmianie. Przestrzeń, w której się znajdowała, nie była neutralna, a wręcz przeciwnie – kształtowała znaczenie i oddziaływała na specyfikę dzieła, które nie mogłoby bez niej istnieć. Ślady przedzierały się przez nią i dokonywały w jej obrębie podziału, będąc w niej swoistym pęknięciem. Russell West-Pavlov przywołuje myśl Derridy dotyczącą aktywnego uczestnictwa przestrzeni, która produkuje znaczenie³⁸. Przynajmniej on dość obrazowy przykład umożliwiający jej zrozumienie:

Bezodstępówżadnespójnezdanieniemogłobyistnieć. Jednakże z odstępami-przestrzeniami staje się możliwe do zapisania, odczytania i zaczyna mieć sens: „Bez odstępów żadne spójne zdanie nie mogłoby istnieć”³⁹.

³⁷ J. Hůla, *Myslím trochu na sochy* [online], <http://www.rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/1076145> [dostęp: 21 stycznia 2017].

³⁸ R. West-Pavlov, *Space in Theory: Kristeva, Foucault, Deleuze*, Amsterdam, New York 2009, s. 17.

³⁹ Ibidem.

Kategoria „rozieszczania” (*spacing*), która była przedmiotem namysłu Derridy, oznacza właśnie taki produktywny, aktywny charakter przestrzeni.

Rozieszczanie (*spacing*) to koncepcja, która [...] odzwierciedla sens twórczej, pozytywnej siły generatywnej. Tak samo jak *dissemination*, jak *différence*, nie sie ze sobą wątek genetyczny: to nie tylko odstęp, przestrzeń ustanowiona między dwiema rzeczami (jak na ogół rozumie się rozmieszczenie), ale także rozmieszczenie, czynność, lub w każdym razie, ruch mający na celu odkładanie⁴⁰.

Przestrzeń nie jest neutralną pustką, w której umieszczone są obiekty i gdzie odbywają się wydarzenia, ale raczej medium, mającym własną logikę i działanie. Podobnie w opisywanej pracy – przestrzeń kształtuje ją i zmienia lub nadaje jej sens.

POSTAĆ W TRAWIE ALBO JA, 1971

Postać w trawie albo ja (il. 4) to rzeźba z roku 1971, stworzona z częściowo polichromowanego cementu azbestowego, składająca się z umieszczonej na postumencie prostokątnej płyty o nieregularnych brzegach i nierównej, szorstkiej powierzchni. Prezentowana jest zawsze w układzie horyzontalnym, w niewielkiej odległości od podłogi. W jej górnej części znajduje się przedstawienie ludzkiej sylwetki o naturalnej wielkości oraz odlewy palców dłoni.

Sylwetka została ukazana częściowo, pozbawiona stóp i głowy. Jej kontur jest obły, ma wiele nienaturalnych wypukłości i wklęśnięć, przez co sprawia wrażenie nieco schematycznej, powstałej jakby w wyniku obrysowania ciała bezpośrednio na płycie. Została równomiernie wypełniona jednolitym kolorem, bez modelunku światłocieniowego i konturów, można ją zatem odczytywać jako płaską, dwuwymiarową plamę.

Mimo że praca ta nie wykorzystuje motywu odcisku ciała w materii rzeźbiarskiej, a jedynie jego obrys, to wydaje się, że on także jest pewnym rodzajem śladu. Przez swą transparentność i obłóci konturu kojarzy się on z rozlaną cieczą, ta zaś z plamą krwi, która nawiązuje do cielesności i organiczności, ale także do rytuału i ofiarowania. Nie sposób jednak zidentyfikować na jego podstawie tożsamości podmiotu-ofiary. Indywidualne cechy wydają się nieistotne w obliczu dopełnionego rytuału, będącego rodzajem słusznej konieczności, wyższego dobra. Podmiot-ofiara jawi się jako wydana na pastwę tego, co ponadjednostkowe⁴¹.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ K. Gurczyńska-Sady, *Podmiot słaby w postmodernizmie* [online], <http://www.ethos.lublin.pl/images/media/ETHOS101/gurczynska_sady.pdf> [dostęp: 8 czerwca 2014].



4. Eva Kmentová, *Postać w trawie albo ja*, 1971, cement azbestowy, farba, 78,5 x 116 cm

Odczytanie tej rzeźby jako ofiary składanej w imię powinności, wypełnienia obowiązku względem ogółu, wzmacniane jest przez zwielokrotnione kciuki. Palce, które znajdują się w obszarze sylwetki, przebijając się przez płaszczyznę płyty, przybierają czerwoną barwę i stają się w ten sposób częścią zarysu ciała. Przerwywają ciągłość powierzchni, ale też wiążą się z nią, wchodząc w jej skład i budując nowe relacje, które różnicują i pomnażają.

Problematykę ofiary w ujęciu religijnym i moralnym podjął Derrida w eseju *The Gift of Death*, dotyczącym śmierci, tej zadawanej sobie lub innym i tej składanej w ofierze, w darze. Mianem ofiary Derrida określa „to miejsce, które dyskursy (również kultury) pozostawiają otwarte na nie-kryminalne zadawanie śmierci”⁴². Punktem wyjścia dla jego rozważań były *Eseje heretyckie w filozofii historii* autorstwa czeskiego filozofa Jana Patocki, który wiązał doświadczenie religijne z elementem grozy i tajemnicy, z tak zwanym *mysterium tremendum*⁴³, definiowanym jako przerażająca świadomość, że tym, czego religia wymaga od podmiotu, jest ofiarowanie całej jego istoty. Podmiot odczuwa tym samym obowiązek podarowania swojej śmierci, to znaczy poświęcenia siebie w imię Boga. Oddanie życia jest aktem wymagającym całko-

⁴² J. Derrida, *Eating Well*, w: idem, *Interviews, 1974–1994*, Stanford, California, 1995, s. 279.

⁴³ S.D. Foutz, *Jacques Derrida's The Gift of Death*, „Quodlibet Journal” [online], <<http://www.quodlibet.net/gift.shtml>> [dostęp: 21 stycznia 2017].

witej autonomii, stanowiącym najczystsą demonstrację indywidualności, można go zatem dokonać wyłącznie w swoim imieniu – niemożliwa jest sytuacja, w której ktoś ofiarowuje własne życie za inne, zastępując swoją śmiercią inną śmierć. Ofiarnik niczego nie zyskuje, co więcej – nikogo nie wybawia od śmierci. Taki gest jest „dobrocią samą w sobie, która musi siebie zapomnieć, zaś jej źródło pozostaje niedostępne dla biorcy”⁴⁴. Ofiara jest tu zatem rozpatrywana nie w kategoriach utylitarne go gestu, ale indywidualnego daru. Od ofiarowującego się podmiotu wymagane jest całkowite zatrącenie i nieoczekiwane rekompensaty. I choć ofiara i obowiązek jej podjęcia są niejako zakorzenione w *mysterium tremendum*, to przekraczają one tradycyjną etykę i moralność. Wyzwalają strach związany z nieprzewidywalną, nieznaną przyszłością.

Napięcie pomiędzy trwaniem i znikaniem, byciem i odchodzeniem, wydaje się szczególnie istotne w analizowanych dotychczas rzeźbach. Derrida tę specyficzną relację obecności i nieobecności wiąże ze śmiercią, opierając się na freudowskiej koncepcji żałoby, zgodnie z którą zmarły jest inkorporowany przez podmiot. Warunkiem przejścia przez ów proces jest zerwanie relacji między żałobnikiem a obiektem, wymazanie, usunięcie innego, czy to poprzez pełną integrację, czy przez wyrzucenie poza obszar „ja”. Derrida twierdzi jednak, że nie można wyrzucić z siebie innego, a równocześnie nie można go przyswoić⁴⁵.

Jak to możliwe? Zgodnie z myślą Derridy, „zmarły po śmierci staje się obrazem siebie, [...] niewierną wobec samego zmarłego reprezentacją, którą wprowadza w ramy własnej podmiotowości ten, który przeżył, żałobnik”⁴⁶. Obraz zmarłego stanowi jedynie reprezentację, a nie jest, co oczywiste, żywą osobą, przez co – będąc w żałobniku – nie należy ani do niego, ani do innego – zmarłego. Będąc wewnątrz osoby przechodzącej przez żałobę, jest zarazem wobec niej zewnętrzny.

Zmarły w nas nie jest już zatem ani zmarłym, ani częścią naszego wnętrza. Odbywa się to zgodnie z logiką derridiańskiego suplementu, gdzie suplement jest elementem zewnętrznym wobec całości, którą zarazem dopełnia. Lecz sama możliwość dopełnienia całości polega na tym, że całość nie jest spójną i jednolitą całością (skoro wymaga dopełnienia), dlatego też suplement jest zarazem wartością wnętrza⁴⁷.

⁴⁴ J. Derrida, *The Gift of Death*, Chicago 1995, s. 41.

⁴⁵ P. Sądzik, *Żałoba (cz. 1) – (według) Derridy*, „Mała kultura współczesna” [online], <<http://malakulturawspolczesna.org/2012/11/21/piotr-sadzik-zaloba-cz-1-wedlug-derridy/>> [dostęp: 28 kwietnia 2014].

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

To, co zewnętrzne, czyli inny, uzupełnia wnętrze, które nie jest całością skończoną, ale jest otwarte na przychodzącego innego, na przedostanie się tego, co zewnętrzne. Jak pisze dalej Piotr Sadzik, „choć jesteśmy już zawsze «wobec» zmarłego, który nas wyprzedza i przed którym odpowiadamy, to jednak zarazem nie istnieje też «źródłowy» głos zmarłego, bowiem zmarły już nie jest, już nigdy nie jest sobą, bowiem skazany jest «jakoś» na pomieszkowanie w głosie tego, kto przeżył”⁴⁸. Żałobnik nie może się podporządkować zmarłemu – innemu, tak jak i on nie podporządkowuje się żałobnikowi. Żałoba odbywa się na styku pomiędzy nimi, pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem. I dalej: „jeśli zmarły jest ciałem obcym we mnie, ciałem innego, które naruszyło granice podmiotu, to jednak owo ciało obce staje się już częścią «ja»”⁴⁹. Nie można go wyrzucić poza siebie ani się z nim zintegrować. Wydaje się, że podobny proces zachodzi w twórczości Kmentovej. Nie twierdzą, że jest ona wyrazem żałoby, ale raczej próbą uchwycenia relacji właśnie pomiędzy znikaniem i trwaniem, otwarciem i zamknięciem.

Trudno jednoznacznie określić status śladu w pracach Kmentovej. Odcisk w materii rzeźbiarskiej nie należy w pełni ani do materii, ani do artystki. Jest zarazem wewnątrz, jak i na zewnątrz – stanowi uzupełnienie. Dlatego też materia rzeźbiarska nie jest całością skończoną, lecz pozostaje otwarta na to, co zewnętrzne, na przedostanie się innego. Wydaje się zatem, że ten inny to właśnie zmarły, to podmiot nieobecny w odcisku. W roli żałobnika występuje zaś widz. Odcisk mógłby zatem stanowić specyficzny rodzaj pośmiertnej maski. Zdaniem Susan Sontag, która omawia to pojęcie w kontekście fotografii, taka maska jest pozostałością po jakimś podmiocie⁵⁰. Maską pośmiertną musi być obrazem kogoś, kogo czas już przeminął, zaś osoba, którą przedstawia, nie może jej zrobić sama. Odcisk nie jest zatem pozostawiany przez ciało, ale zostaje z niego „wyniesiony”. W przypadku Kmentovej relacja modelu i odcisku jest znacznie słabsza, ale podobnie jak u Sontag, może świadczyć o przemijaniu.

W świetle powyższych rozważań, rozumienie kategorii odcisku w rzeźbach Evy Kmentovej, bazujące na założeniach zachodniej metafizyki obecności, uprzywilejowującej to, co unikatowe i stabilne, i podkreślającej nierozzerwalny związek odcisku i postaci artystki, wydaje się stanowić rodzaj interpretacyjnej kliszy, która zdominowała dyskurs poświęcony jej twórczości. Próba osłabienia podmiotowej determinacji odcisku w dziełach Kmen-

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ P. Geimer, *Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm* [online], <http://www.wiss.ethz.ch/uploads/tx_jhpublications/Image_as_Trace.pdf> [dostęp: 27 maja 2014].

tovej, dotąd w literaturze niepodejmowana, zdaje się problematyzować omawiane prace, a także wskazywać na możliwość nieco innego sposobu ujęcia – i za tym znaczenia – niepewnej relacji między podmiotem a jego śladem.

Luiza Kempieńska

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

TRACE AND ABSENCE/PRESENCE IN THE ART OF EVA KMENTOVA

Summary

The topic of the paper is the sculpture of Eva Kmentova (1928–1980) from the late 1960s and early 1970s. Casts and impressions of the body, which make a significant part of the artist's output, have been considered by critics and scholars as directly related to herself, and that allegedly close relationship has been taken for granted. The author proposes a different approach to Kmentova's works. The related concept of presence has been based on Gianni Vattimo's idea of the "weak thought" and Jacques Derrida's deconstruction. In such a perspective, the traces implied by Kmentova's body impressions refer not so much to the subject's presence, but rather to its absence. This claim has been developed in the interpretations of some of the artist's works, such as *Human Egg* (1968), *Footprints* (1969), *Feet* (1970), and *Figure on the Grass or Myself* (1971), in which the status of the trace and its tenuous relation to the categories of presence and absence of the artist in her own *oeuvre* have been examined.

Keywords:

Eva Kmentova, sculpture, impression, presence, absence, trace, subjectivity, Jacques Derrida, Gianni Vattimo