Grapheion

MEZINÁRODNÍ REVUE O SOUČASNÉ GRAFICE, UMĚNÍ KNIHY, TISKU A PAPÍRU | 24. ROČNÍK | 2020

Juan Carlos Romero
Budu mít čas udělat si masku v případě, že se vynořím ze stínu?
2000, digitální tisk, 74 × 60 cm (foto uveřejněno s laskavým svolením dědiců)

OBSAH

(4)
Argentinská grafika
(Alicia Candiani)

(19)
Antonio Berni
a Alfredo Benavídez Bedoya
(Pavel Štěpánek)

(22)
Sdílené impulsy
Rozhovory s umělci zastoupenými
na výstavě LIGHT / MATTER
o jejich současné tvorbě
(Tracy Templetonová)

(30)
Ale chutná mi to jako celek.
Rozhovor s Martinem Velíškem
(Barbora Kundračíková)

(38)
Introitus
Představení tří autorek zabývajících
se ve své tvorbě krajinou – Lenky Falušiové,
Evy Vápenkové, Aleny Vršanské
(Barbora Kundračíková)

(41)
Každý den – jeden nový grafický list
Rozhovor s Milošem Michálkem
(Ondřej Michálek)

(44)
Čistota, minimalismus, detail
Recenze výstavy Šimona Brejchy
(Lenka Kahuda Klokočková)

(46)
Kresba otiskem
Rozhovor se Šimonem Brejchou
(Ondřej Michálek)

(49)
Mně voní kameny
Recenze monografie Oldřicha Hamery
od Evy Čapkové
(Jiří Bernard Krtička)

(51)
Vzpomínka na Ivo Křena
a jeho tvorbu
(Alena Laufrová)

(53)
Kronika / přehled výstav, soutěží,
konferencí a veletrhů grafiky

→)

Milé čtenářky, milí čtenáři,
i když nové číslo Grapheionu vznikalo během epidemie koronaviru, nenajdete v něm úvahy nad dopady, kterými se toto onemocnění, resp. zásahy proti jeho šíření, podepsaly na činnosti galerií, muzeí nebo uměleckých škol. Tuto smutnou bilanci přenecháme někomu jinému, stejně jako spekulace o tom, že v rozlehlých prostorách moderních stánků umění by k žádnému přenosu nemoci s velkou pravděpodobností nedošlo.

Nové číslo bych rád uvedl povzbudivou zprávou, že ke stávajícím spolupracovníkům Grapheionu se přidali další. Alicia Candiani, grafička a ředitelka ateliéru Proyecto´Ace v Buenos Aires v Argentině odpověděla na výzvu ke spolupráci článkem o historii a současnosti argentinské grafiky, o jejích kořenech i proměňující se roli v časech diktatury a znovu nabyté svobody. A také o hledání jejího specifického postavení na scéně současného světového umění.

Pozvání ke spolupráci přijal také náš přední hispanista Pavel Štěpánek, znalec španělského a jihoamerického umění a kultury. Ve svém článku se věnuje tvorbě dalších argentinských umělců Antonia Berniho a Alfreda Bonavídeze Bedoyi.

Pokračováním článku Waltera Julea o výstavě Light / Matter z minulého čísla je příspěvek Tracy Templetonové z USA, z něhož se dovídáme informace ze zákulisí i to, jak tato výstava ovlivnila současnou tvorbu těch, kdo se jí zúčastnili.

Z českých příspěvků bych rád zmínil rozhovor Barbory Kundračíkové s grafikem a malířem Martinem Velíškem a také představení tří autorek zabývajících se ve své tvorbě krajinou (Lenka Falušiová, Eva Vápenková a Alena Vršanská). Z dalších umělců, které letošní Grapheion uvádí, to jsou Miloš Michálek a Šimon Brejcha. První jmenovaný (dodávám, že nejsme příbuzní) představí svůj projekt, v němž si uložil vytvořit a vytisknout každý den v roce jednu drobnou grafiku. Šimona Brejchu pak reprezentují dvě výstavy, které v loňském roce uspořádal v Praze, včetně rozhovoru s přesahem do technologie, v němž nám prozradí, jak vlastně jeho grafické práce vznikají. Výstavu ve Špálově galerii komentuje Lenka Kahuda Klokočková.

Hodnocení monografie Evy Čapkové věnované dílu Oldřicha Habery, pokračovatele v odkazu Vladimíra Boudníka nabídl letošnímu Grapheionu další nový spolupracovník Jiří Bernard Krtička.

Ani tentokrát neschází kronika se seznamem výstav a akcí uspořádaných v minulém roce (připravila ji Olga Frídlová) a bohužel i tentokrát je součástí obsahu Grapheionu nekrolog – Iva Křena, jehož barevné linoryty si připomeneme ve vzpomínce Aleny Laufrové.

Věřím, že i když zůstaly na dlouhou dobu zavřené galerie a muzea, své ateliéry jsme nezavřeli. Že tvoříme dál, že se dál o umění zajímáme. Až by se chtělo říct, že nám vlastně ani nic jiného nezbývá.

Ondřej Michálek

ARGENTINSKÁ GRAFIKA

ALICIA CANDIANI

Alicia Candiani (1953) vstoupila do uměleckého světa na argentinské a mezinárodní scéně v 90. letech. Od začátku se soustředila na vyjádření rozporu lidského těla (lidské duše) pojímaného jako tabula rasa a sociálního prostoru, který jej reálně obklopuje a který je definován praxí katolické víry, identitou, historií, politikou i skrytými odkazy k násilí. Svou prací komentuje prožitou přítomnost v širokém spektru otázek týkajících se kultury Latinské Ameriky vyplývajících z dobytí země Španělskem, náboženských norem i krvavých stop, které ve společnosti zanechal a vojenská diktatura. Široký rozsah její inspirace zahrnuje také její organizační práci, kterou charakterizuje snaha vnímat umělecká díla také jako záminku ke kritické diskusi s ostatními umělci.

Po čtyřicetiletých zkušenostech získaných v oblasti výtvarného umění – jako grafik, pedagog, kurátor a iniciátor i účastník mnoha mezinárodních projektů a práce v programu hostujících umělců v různých zahraničních institucích – se Alicia Candiani rozhodla založit v Buenos Aires platformu Proyecto´Ace (2005), která by byla místem k tvořivému rozvíjení média grafiky. A právě tato charakteristika se brzy stala součástí ducha studia. Program se zaměřuje na současné umělecké postupy, tradiční i inovativní, nalézáme v něm i hybridní formy propojující grafiku s fotografií, novými médii a designem. Proyecto´ace nabízí také tvůrčí pobyty pro umělce, kteří tak získají jedinečnou možnost pracovat v Jižní Americe, vstřebat genia loci a volně se pohybovat ve svých dílech mezi technologiemi a žánry.

I. ÚVOD

Podobně jako je obtížné držet se cesty, když kráčíme po vlhkém písku, grafika je otiskem měnících se kontextů, v nichž žijeme. A metaforicky i doslovně, zanechává znamení, které mění a reformuluje naši vizi tohoto světa.

Z pohledu obyvatel rozvinutých států je Latinská Amerika všeobjímajícím názvem oblasti, pokrývající rozsáhlé území šířící se všemi směry od Rio Grande a odpovídající aglomeraci národů v převážně španělsky mluvícím tavicím kotli evropských, domorodých i afrických kultur a etnických skupin, které mají společnou koloniální minulost a katolické náboženství. Z této perspektivy se od latinskoamerické grafiky vždy očekávalo, že bude mít silnou kulturní identitu. Ta je často mylně interpretována jako domorodý styl, zahrnující naivní umění a fantastický realismus, které se obecně chápou jako „latinskoamerické tendence“. Tento pohled však vyloučil mnoho dalších, často zajímavějších přístupů k vyjádření nepředvídatelné skutečnosti, kterou my Latinoameričané prožíváme jako vzrušující puzzle složené z podobností, stejně jako z rozmanitosti, hybridů a kontrastů určených její vlastní historií.

Dnes se latinskoamerická grafika – podobně jako grafické umění jinde ve světě – zabývá stejnými etickými a estetickými otázkami, které před nás staví komplikovanost současného globalizovaného světa. Blízkost a naléhavá přítomnost politicko-sociálních problémů našeho kontinentu však slouží jako trvalé pozadí jakékoli kulturní tvorby. Dnes se objevuje mnohoznačný koncept identity, který nemá žádný vztah k folklóru nebo etnocentricitě, kde je identita konstruována z mnoha hledisek, situací, k nimž dochází ve stejné oblasti.

Pro ty, kdo vyžadují jasnou charakteristiku argentinského grafického umění, můžeme říci, že grafika „strávila“ všechny druhy médií, přejala je v jejich nečistotě, transformaci a kombinaci a otevřela tak nové cesty k jejímu rozvoji definované multikulturními, multimediálními a multitechnickými aspekty. Tato díla působí svou energií, inteligencí a svobodou jejich tvůrců.

II. ARGENTUM

Argentina je trojúhelník země sahající až k samotnému jižnímu okraji Ameriky. Pampy, Matacos, Tehuelches a další kmeny osídlily Pampy, hory a Patagonii. Španělské výboje, převážně nomádské, jim však nedaly čas k rozvoji umění a politicko-společenské organizace, která existovala v aztécké (mexické) a incké (peruánské) kultuře.

Španělé se poprvé objevili v Rio de la Plata v roce 1516, 24 let poté, co Kolumbus objevil Ameriku. Španělé, kteří kolonizovali tento region, hledali cestu, Hledali také zlato a stříbro. Původ názvu Argentina pochází z roku 1554, kdy se objevuje – na mapách portugalského Lopo Homem – jako Terra argetea nebo argéntea, z latinského argentum, což znamená stříbro. V té době se rozšířila legenda o existenci bohatých dolů na stříbro na našem současném území. Španělští a portugalští dobyvatelé věřili, že k nim získají přístup přes širokou řeku (v současnosti Rio de la Plata). Toto marné úsilí bylo nicméně tím, co dalo jméno řece Rio de la Plata (Stříbrná řeka) a také pojmenovalo zemi – Argentina, z latinského slova Argentums, což znamená stříbro. Od počátku byl region s jeho obyvateli úzce spjatý s historií objevování a kolonizace Jižní Ameriky, která vymazala místní kultury i specifické znalosti, aby byly nahrazeny hegemonií evropského koloniálního dědictví a posléze zapomenuty.

Rozkvět grafického umění na tomto území také souvisel s kolonizací a vnucováním katolické víry jejím původním obyvatelům. V 17. a 18. století, kdy hispánské kolonie zcela ovládala španělská koruna a katolické náboženství, zavedli jezuitští misionáři tzv. „redukce“, nazývané také jezuitské misie. Šlo

↖) Guillermo Facio Hebequer,
Calle Corientes, 1925,
litografie, 66 × 47 cm

↑) Abraham Vigo,
Agitátor, 1933,
lept, akvatinta, 33 × 28 cm

←) Adolfo Bellocq,
*Odporná žíze*ň, 1929,
lept, suchá jehla, 49 × 36 cm

↓) Juan Yaparí,
Věčný trest, ilustrace v knize
Rozdíl mezi dočasným a věčným, 1705
rytina, rozměry neuvedeny

↑) Aida Carvallo,
Sen o panence, 1975,
dřevořez, rozměry neuvedeny

↗) Edgardo Antonio Vigo,
Obálka časopisu Diagonal Cero, 1968,
dřevořez

↖) Alda Armagni,
Pastýř, 1985,
dřevořez, 49 × 35 cm

o osady založené na pozemcích původně obsazených domorodými komunitami Guarani na území, které nyní překračuje tři národní hranice – Argentiny, Brazílie a Paraguay. Tyto pečlivě spravované komunity byly z mnoha důvodů jedinečné v koloniální tradici evangelizace. Domorodí obyvatelé těchto kolonií byli soběstační, zachovali si jazyk Guarani, získali znalosti v zemědělství a byli také chráněni před otroctvím.

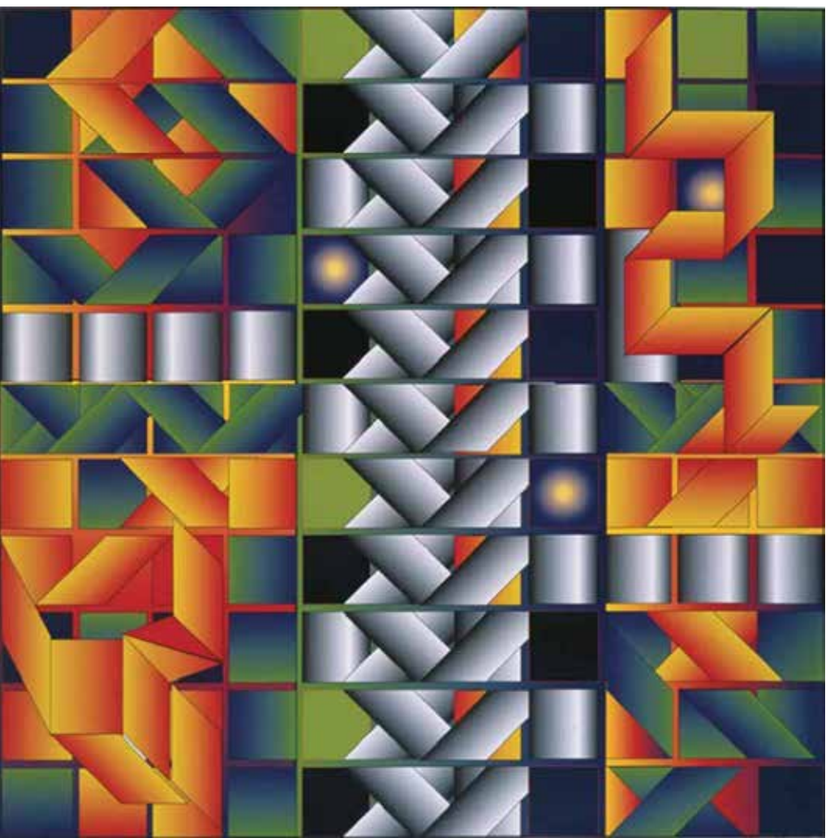
Spolu s přijetím křesťanství se obyvatelé těchto kolonií mohli seznámit také s evropským uměním, architekturou, malířstvím, sochařstvím, užitým uměním a hudbou. Rozkvět umění, k němuž došlo v rámci těchto jezuitských misií, se opíral o zajímavou syntézu evropského a domorodého pojetí umění, která vyústila v tzv. barokně-guaranský styl, jenž kombinuje evropské baroko 17. století inspirované umělci, jako byl italský jezuita José Brasanelli (1659–1728), s původním místním vlivem.

Jezuitský řád začal na svých misiích používat tiskařské lisy. V těchto raných dobách se grafika používala k tisku knih a náboženských materiálů, zejména kopírováním obrazů a textů evropského původu. Rytiny, které při této příležitosti vznikly, jsou vloženy do knihy *Rozdíl mezi dočasným a věčným,* kterou vydal španělský jezuita Juan Eusebio Nierenberg v rámci působení mise Santa María la Mayers v roce 1705. Je považována za nejdokonalejší z knih vydaných v té době v Novém Světě; obsahuje 43 rytin a 67 typografických ozdob a úvodních iniciál kapitol, také tištěných z měděných štočků. Indián Juan Yaparí, Guaraní působící v komunitě misionářů, vytvořil a podepsal mědirytinu, která je jedním z prvních tisků domorodého autora regionu. Yaparího tiskové desky a další rytiny domorodých autorů obsahovaly i některé prvky jejich vlastního vidění světa a étosu místní guaranské kultury.

↗) Antonio Seguí,
Lidé na ulici II., 1991,
linoryt, 73,7 × 48,3 cm

V jejich ilustracích nalézáme např. obrazy džungle (zobrazující dokonce jaguára), jež odrážejí jak jejich vlastní vztah ke kopírovaným textům, tak i obecné vyjádření světonázoru původních obyvatel.

O tři století později, v roce 1928, představil brazilský básník Oswald de Andrade (1890–1954) svou teorii antropofágie neboli filozofii „kulturního kanibalismu“[1]. Byla inspirována obrazem *Abaporu* (Člověk, co jí lidi), 1928, dílem jeho manželky, modernistické malířky Tarsily do Amaral (1886–1973). Manifest byl výchozím bodem moderního hnutí, které navrhuje „pohltit“ evropskou kulturu, spojit ji s autochtonní kulturou a přeměnit ji tak na něco zcela brazilského. V důsledku toho by de Andradeova antropofagie fungovala nejen jako zjevná metafora kulturního přivlastnění, ale také jako diagnóza koloniální nadvlády i jako terapeutický prostředek, který jí čelí v rámci antikoloniálního projektu. Podle Castra Rochy (1965), profesora srovnávací literatury v Buenos Aires, *„de Andrade pojímal antropofagii jako techniku kulturního kontaktu založenou na systematickém a kreativním začlenění jinakosti do vlastní identity. To se ze své podstaty stává nepřetržitým procesem vlastního sebeutváření i „sebe-konfrontace“ prostřednictvím nekonečného budování nových forem a překračování předchozích hranic “.* Antropofagické moderní hnutí však nebylo argentinským, nýbrž brazilským hnutím. Argentinský modernismus,



↖) Luis Seoane,
Teď odpočívají v prachu, 1958,
dřevořez, kolagrafie, 60,2 × 39,8 cm

↑) Alicia Diáz,
Schéma a znak XIII.,
lept a tisk z výšky, 80 × 60 cm

←) Rodolfo Agüero,
Kontrapozice, 2001,
digitální tisk, 60 × 60 cm

↑) Pablo Obelar,
Bez názvu, 1973,
serigrafie, 50,9 × 35,4 cm

↗) Antonio Seguí,
Portrét muže, 2002,
karborundová akvatinta,
66 × 57,2 cm

→) Delia Cougatová,
Let, 1975,
lept, akvatinta, 60 × 38 cm

i když vysloveně „nespolknul“ evropské umění, tak je alespoň „strávil“ díky některým historickým okolnostem. Mezi koncem 19. století a přibližně rokem 1950 se umění v Latinské Americe stalo prostorem pro asimilaci, konfrontaci, odpor, otevírání se nebo uzavírání se vůči moderního paradigmatu. Mexické nástěnné umění, tvorba domorodých umělců, vypjatá vizuální rétorika, antropofagie, surrealismus nebo magický realismus, politické umění, činnost literární skupiny Boedo nebo avantgardní skupiny Florida v Argentině, abstrakce v jejích variacích, a také tvorba jednotlivých umělců, jako např. Xula Solara – to vše představovalo dynamickou reakci na naléhavou výzvu modernismu, ať už souhlasnou, nebo odmítavou.

II. POČÁTKY

V průběhu 19. století se příklad nezávislosti Spojených států a myšlenky francouzských filozofů z 18. století spojily v jeden výrazný impuls vyjadřující touhu po svobodě. Ve španělských koloniích se podařilo svrhnout dosavadní zřízení a následně se v roce 1810 rozhořela tzv. květnová revoluce. Provincie v oblasti Río de la Plata se sjednotily (tato území se ještě nejmenovala Argentina), ale boj za nezávislost země trval ještě dalších osm let. Buenos Aires se stává hlavním městem a etnická a demografická struktura je v zásadě kreolská, tj. vyjádřená směsí domorodých a španělských obyvatel se sociálně-politickou organizací podle starých principů španělského místokrálovství.

Úlohou grafiky bylo ilustrovat tuto politickou změnu i každodenní život v novém státě. Grafická produkce se významně mění zavedením litografie a také díky návštěvám „cestujících umělců“. Byli to umělci z Evropy, ovlivnění romantismem, kteří chtěli dokumentovat exotická místa, včetně oblasti Río de la Plata. Přicházejí do země s nádhernou krajinou, podrobně popisují umělecké projevy a zvyky jejích obyvatel. Díky nim se můžeme například dozvědět, jak vypadal život v Buenos Aires na počátku 19. století. Na konci 19. století se litografie už používá jako doplněk tisku novin s důrazem na společensko-politické aspekty života. Nicméně, na grafiku se ještě nepohlíží jako na uměleckou formu diskurzu.

Poslední desetiletí 19. století přinesla zemi hluboké změny. Byly důsledkem imigrační politiky spolu s touhou provést radikální institucionální reorganizaci i sociálně-ekonomickou transformaci. Zrodila se nová Argentina, odlišná od té kreolské, v důsledku změn provedených „Generací 80. let“. Ideologie této generaci i moc, kterou získala k provedení transformace, změnily naše kulturní kořeny i naši etnickou příslušnost. Vyhlazování domorodců a záměrné zapomínání na španělskou koloniální minulost daly prostor k jasné volbě mezi „civilizací“ představovanou evropskou kulturou a způsobem života a „barbarstvím“ odkazujícím ke koloniální minulosti.

Otevření se imigraci změnilo naši etnicitu. Šlo o přistěhovalce z několika míst, hlavně z Evropy, jimž vláda poskytla podmínky k životu v nové zemi. Britové přišli řídit stavbu železničního systému. Francouzi byli najati jako architekti, kteří (např. jako baron Haussman) přepracovali zastavovací plán Buenos Aires, postavili paláce s mansardami, které proměnily město na „Paříž Latinské Ameriky“. Většina z nich se však vrátila zpět do Evropy. Ale chudí španělští a italští přistěhovalci pohlíželi na Argentinu jako na místo pro novou naději. „Fare l´America e doppo tornare… – jdi si v Americe vydělat a pak se vrať domů“ bylo jejich záměrem, ale většina z nich zůstala. Nová Argentina měla 98 % bělochů evropského původu s kulturou modelovanou francouzským zázemím a ekonomikou závislou na té britské.

IV. GRAFIKA JAKO SOUČÁST UMĚLECKÉ PRAXE 20. STOLETÍ

Na začátku 20. století bylo město Buenos Aires jedním z těch bohatších, hustě zalidněných míst na světě. V ulicích hlavního města ztělesněného módou, architektonickým designem a evropským kouzlem byl cítit závan modernosti. V roce 1910 země oslavila sté výročí nezávislosti. U příležitosti tohoto výročí se konala mezinárodní výstava, kde si kromě obrazů, soch a architektonických projektů mohli lidé prohlédnout i grafické listy z Evropy. O rok později byla slavnostně otevřena 1. národní výstava, která od té doby nepřetržitě otevírá své brány, včetně její sekce grafiky. Přibližně ve stejný den byla založena Akademie výtvarných umění, kde se grafika jako autonomní umění začala zvolna emancipovat díky malířům, kteří se jí věnovali.

Při stém výročí založení státu se naskytla příležitost přehodnotit stav, k němuž nová Argentina dospěla a který byl důsledkem uskutečnění politického a ekonomického projektu navrženého tzv. „generací 80. let“. I když se období od roku 1912 do roku 1930 obecně považuje za argentinský „zlatý věk“ – kdy byla země jednou z nejrozvinutějších na světě, – existovalo mnoho „mezer“, které tomu nenasvědčovaly: špatné pracovní podmínky, restriktivní pracovní legislativa, chátrající bydlení a přistěhovalci bez práce. Ti pak tvořili populaci hlavního města. Stali se městskými proletáři, kteří šířili socialistické a anarchistické myšlenky a byli u zrodu protestního sociálního hnutí.

V této situaci plné rozporů se grafické umění pojilo s projevy tzv. Los Artistas del Pueblo (Lidoví umělci, 1915–1930). Šlo o skupinu umělců na čele s Josém Aratem (1893–1929), k níž patřili Adolfo Bellocq (1899–1972), Guillermo Facio Hebequer (1889–1935), Agustín Riganelli (1890–1949) a Abraham Vigo (1893–1957). Během desetiletí 20. a 30. let byli součástí skupiny Group of Boedo, jedné z významných skupin na umělecké scéně v Buenos Aires ve 20. letech. Charakterizovalo je levicové politické přesvědčení spojené s anarchismem, v němž estetický program splýval s politikou. Umělci se vyhýbali formálnímu okruhu galerií a raději dávali najevo svou solidaritu s dělníky prostřednictvím ukázek protestního umění v odborových sálech, komunitních centrech a knihovnách socialistických stran.

Odmítnutí moderního umění vycházelo z jejich přesvědčení, že funkce umění spočívá v přímém oslovení lidových mas, jak po stránce emocionální, tak politické[2].

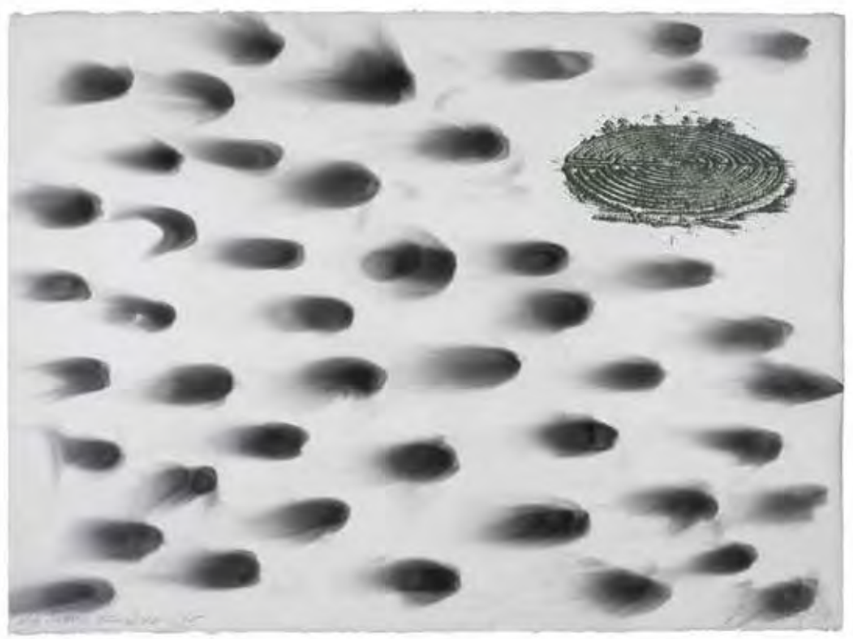
Jejich tisky měly vyvolat sympatie k těm méně šťastným a motivovat samotné dělníky k akci. Není náhodou, že se jejich díla se inspirovala dvěma německými expresionisty, Käthe Kollwitzovou a Ernstem Barlachem, kteří působili od konce 19. století do období po první světové válce. Adresátem listů „umělců lidu“ byla nejchudší dělnická vrstva, a tomuto faktu se přizpůsobily i používané techniky: lept, dřevořez nebo litografie, aby díky nízkým nákladům spojeným s rozmnožováním obrazů bylo možné listy snadno distribuovat a umožnit veřejnosti snadný přístup k nim. Význam těchto umělců spočívá i v tom, že byli prvními grafiky tvořícími umělecké tisky a současně představiteli prvního hnutí sociálního realismu v latinskoamerickém umění.

Další desetiletí (1930–1942, nazvané „Neslavné desetiletí“) začalo v roce 1930 státním převratem proti prezidentu Hipólitovi Yrigoyenovi vedeným Josém Félixem Uriburuem na pozadí velké hospodářské krize. Toto desetiletí bylo poznamenáno významným odlivem obyvatel z venkova. Špatné hospodářské výsledky a všeobecná nespokojenost s politikou vládnoucí garnitury vedly k dalšímu převratu v roce 1943, tzv. „Revoluci roku 43“ se symbolickým ukončením tohoto období. Dopad hospodářské krize přinutil mnoho zemědělců a příslušníků dalších profesí přesídlit z venkova na předměstí větších měst, což vedlo k vytvoření prvních chudinských čtvrtí. Bez politických zkušeností, na rozdíl od evropských přistěhovalců, kteří si s sebou přinesli socialistické a anarchistické myšlenky, stali se tito noví obyvatelé měst v příštím desetiletí sociální základnou pro peronismus. Kolem roku 1930 jeden z umělců lidu, Guillermo Facio Hebequer, kritizuje falešnou modernost Buenos Aires ve velké barevné litografii s názvem „Calle Corrientes“[3] (Ulice Corrientes). Představuje metropoli jako prostitutku, za níž září světla a reklamy velkoměsta.

V. ZNOVUZROZENÍ GRAFIKY V 60. A 70. LETECH

Do Argentiny dorazila šedesátá léta pozdě a projevila se pouhými záblesky neoficiální kultury a protestů ve druhé polovině desetiletí. Během těchto let tu

→) Hilda Pazová, *Kontrapozice*, 2001, digitální tisk, 60 × 60 cm



↓) Matilde Marínová, *Zaslíbená země*, 1998, komb. tech., 57 × 76 cm

postupně vládly slabé vojenské režimy přerušované čas od času řádně zvolenými i slabými civilními vládami, vzápětí sesazenými stále represivnějšími vojenskými režimy. Poslední z nich (1976–1983) byl nejkrutější: provedl tisíce poprav, únosů dětí a dalších zvěrstev. Ti, kteří se podíleli na kulturních a politických změnách, byli v polovině 70. let umlčeni nebo přinuceni k exilu. A jak uvidíme později, médium tištěného obrazu – jak tomu ostatně v dějinách vždycky bylo, – se stalo významnou součástí odboje.

Současně se objevila skupina umělců, kteří začali vyjíždět na zahraniční workshopy, jež měly přímý vliv na změnu perspektivy současné argentinské grafiky. Mezi umělce, kteří hledali tvůrčí potenciál a současné možnosti této disciplíny, můžeme mimo jiné zařadit tyto tvůrce: Fernando López Anaya (1903–1988), Ana María Moncalvo (1921–2009), Aida Carballo (1916–1985), Alda Maria Armagni (1927) a Alfredo De Vincenzo (1921–2001). Vybírají si grafiku jako hlavní prostředek k vyjádření svých myšlenek a postojů. Jiní se věnují grafice i malbě jako např. Luis Seoane (1910–1979), Antonio Seguí (1934) nebo Edgardo Vigo (1928–1997). Ti ovšem nepojímají grafiku jen jako způsob rozmnožení svých obrazů, nýbrž jako nové tvůrčí médium[4]. Kromě toho se historický kontext 60. a 70. let vyznačuje profesionalizací grafiky jako umělecké disciplíny a zajištěním její pozice na trhu s uměním, včetně sběratelů.

Jedna tendence grafiky působila jako zdroj šíření odporu vůči diktatuře, zatímco druhá, blízká konceptualismu a experimentální reflexi samotných médií, zpochybňovala techniku a systémy reprezentace. Dva velmi odlišní umělci, Antonio Berni (1905–1981) a Liliana Porter (1941), se stali spojovacím článkem mezi tradicí poválečného období a novými výzkumy v 80. letech, kdy se demokracie vrátila do země.

(O díle Antonia Berniho a Alfreda Benavideze Bedoyi pojednává v tomto čísle Grapheionu článek Pavla Štěpánka, pozn. red.)

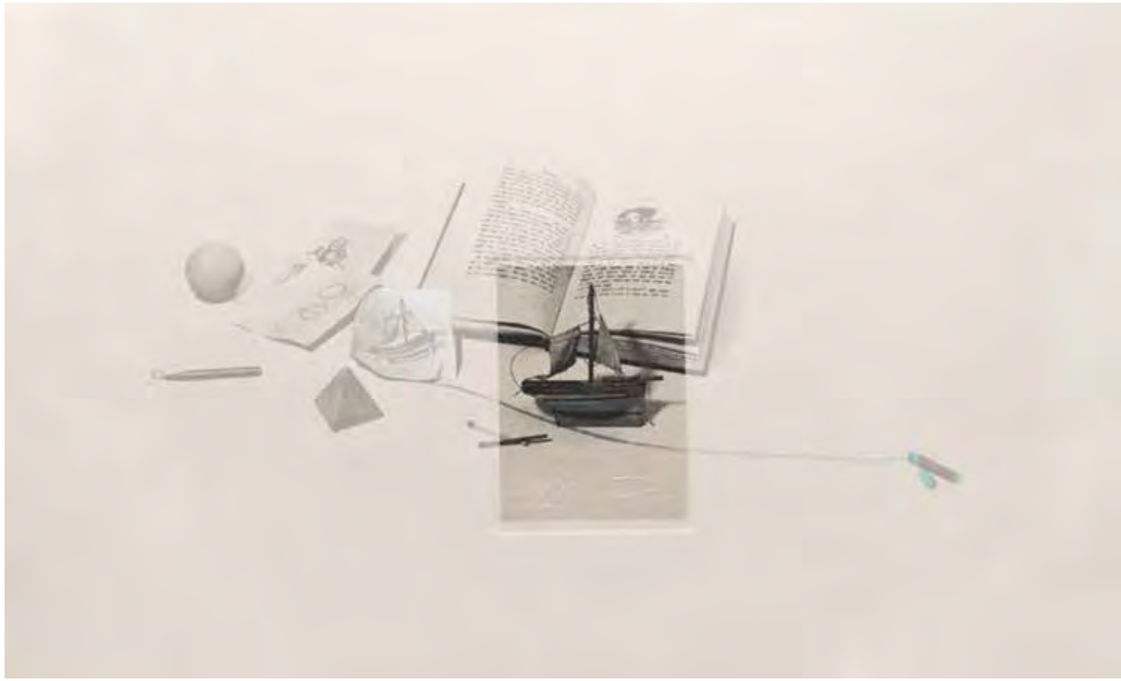
Liliana Porterová vystudovala výtvarné umění u Fernanda Lópeze Anayi a Any Maríe Moncalvo v Argentině. Poté, co v 50. letech pokračovala ve studiích v Mexiku, se umělkyně usadila v New Yorku v USA. V srdci velkého experimentálního, filozofického a uměleckého kvasu, kterým město během tohoto desetiletí žilo, založila ateliér New York Graphic Workshop (NYGW), společně s Luisem Camnitzerem (Uruguay, 1937) a José Guillermem Castillem (Venezuela, 1938–1999). Ačkoli všichni tři umělci používali také tradiční techniky tisku, dávali ve své práci přednost spíše konceptuálním přístupům. Porterová používala ve svých tiscích fotolept v kombinaci s dalšími technikami nebo i přímým kresebným zásahem.

Koncem 70. a 80. let, ještě za vojenské diktatury, se rozvíjí činnost uměleckých skupin, jejichž programem je vymezit se vůči vládnoucí garnituře a vyjádřit prostřednictvím grafiky nespokojenost s její politikou: Grupo Arte Gráfico Buenos Aires (1968–1974) a Grupo Grabas (1971–1978). Čtyři členové této druhé skupiny Daniel Zelaya (1938–2012), Pablo Obelar (1933–1995), Sergio Camporeale (1937) a Delia Cugat (1930–2020) vystavovali svá díla v muzeích, galeriích a na bienálních výstavách, protože se domnívali, že právě zde je optimální prostor k oslovení publika. Často používanou technikou byl sítotisk, teprve nedávno přijatý mezi techniky umělecké grafiky, stejně jako experimentální postupy, které jejich dílům propůjčují zřetelnou identitu „sedmdesátek“.

Naproti tomu skupina Grupo Arte Gráfico Buenos Aires (Buenos Aires Graphic Art Group) působila mimo umělecké instituce a její členové se nezajímali o komerční příležitosti. Horacio Beccaria (1945), César Fioravanti (1933), Julio Muñeza (1930–2016) a Juan Carlos Romero (1931–2017) přenesli prezentaci své tvorby do městského prostoru. Prováděli intervence na veřejných prostranstvích, na náměstích, v kulturních centrech, ve městech daleko od metropole i přímo v továrnách. Prostřednictvím veřejných grafických aktivit umělci zkoumali sociální vztahy v městském prostoru a způsob, jakým se tento prostor transformuje na místo pro uměleckou činnost, místo, kde se vytvářejí sítě, struktury a nové formy soužití. Důraz nebyl kladen na konkrétní obraz nebo předmět, nýbrž na proměnu kontextu, v němž publikum dílo přijímá – oproti tradičnímu výstavnímu prostoru v muzeu nebo galerii. Tato strategie přiblížit umění lidem zahrnovala též sdílené odhodlání změnit současný

↑) Sergio Camporeale,
Bez názvu, 1973,
serigrafie, 50 × 35 cm

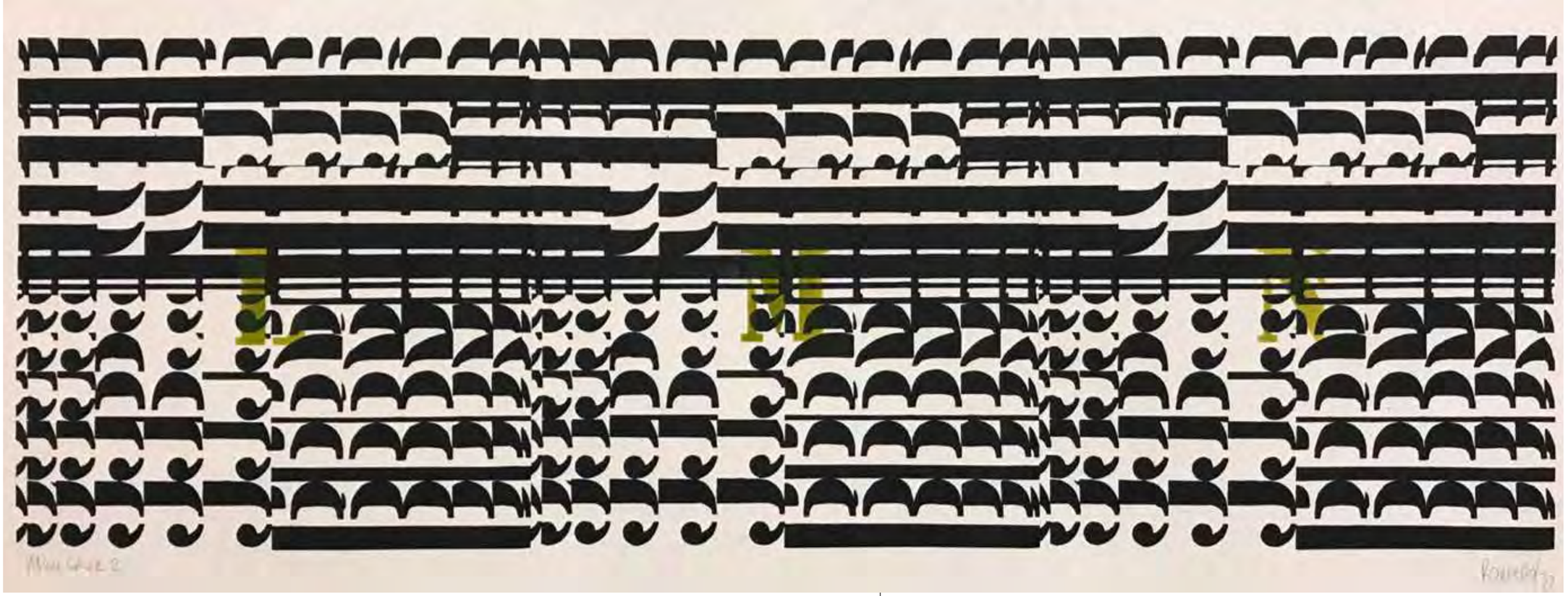
←) Pablo Obelar,
Bez názvu, 1973,
serigrafie, 50,9 × 35,4 cm



↑) Andrea Moccio,
Lilie z cyklu Všechny zahrady mé matky, 2018,
tonerový tisk, 80 × 135 cm

↑) Liliana Porterová,
Konec cesty, 1980,
fotolept, serigrafie, chine-collé, 64,8 × 95,9 cm

←) Olga Billoirová,
Malachitový chrám, 1994,
kolografie z hloubky
(rozměry neznámé)



↑) Juan Carlos Romero,
Zpráva 1, 1970,
šablona, 100 × 30 cm

↑) Juan Carlos Romero,
Violencia, 1973–1977 / 2011,
pohled do expozice na bienále
v Sao Paulu v roce 2014

(fotografie uveřejněny s laskavým svolením dědiců)

stav věcí. V roce 1974 se však skupina rozpadla kvůli politickým neshodám mezi jejími členy.

VI. EUFORIE Z DEMOKRACIE A ROZKVĚT GRAFIKY V 80. A 90. LETECH

Dne 30. října 1983 se po sedmi letech restrikcí ujal prezident Raúl Alfonsín moci na základě svobodných voleb. Triumf korunovala živá politická kampaň s masovými demonstracemi, které lidem vrátily právo na neomezený veřejný projev. Všechno bylo na dosah a vše se zdálo být možné. Pocit, že nám demokracie umožňuje myslet, mluvit, dělat plány na téměř cokoli, se rychle šířil.

Stejný pocit se šíří i ve světě umění. Všude se objevují divadla, galerie, kulturní centra a další místa setkávání. Umělci reagují na nové výzvy a získávají ocenění na výstavách, často organizovaných právě na počest nedávno obnoveného demokratického systému. Šíří se sdílená touha znovu obsadit prostor neutralizovaný cenzurou, ale také zakládat nová místa, kde by se daly realizovat současné myšlenky a aplikovat nové techniky. S novými možnostmi s nimi experimentovat se pojí tvorba mnoha argentinských grafiků, kteří pokračovali ve své praxi v zahraničí. Ke tradičním grafickým technikám přibyl ofset, sítotisk, fotomechanické zpracování témat a jejich vzájemné prostupy.

V roce 1983 Oscar a Irene Pécorovi, kteří vlastnili uměleckou galerii věnovanou grafice, a několik dalších sběratelů věnovali velkoryse své rozsáhlé sbírky vládě jako základ pro vznik Nadace Národního muzea grafiky.

V oboru grafiky se tehdy prosadily dvě skupiny. První z nich vytvořily Matilde Marín (1948), Zulema Maza (1949), Mabel Eli (rok narození neznámý), Graciela Zar (1945), Alicia Díaz Rinaldi (1944) a Olga Billoir (rok narození neznámý) a skupina se jmenovala Grupo Seis (Skupina šesti, 1984–1989). Některé z umělkyň se vrátily ze zahraničí a těšily se na pokračování ve výzkumu a experimentování. Ambiciózním cílem této skupiny bylo zařadit do oblasti grafiky v rámci výstav v muzeích i instalace, objekty a rozměrná díla. S úmyslem revalvovat a aktualizovat poslání grafiky v Argentině navrhli „práci ve skupině“, volné používání tiskových technik k vytvoření netradičních realizací, vystoupení z praxe obvyklých výstav s proměnou ustálených kódů a způsobů vnímání tohoto média. Práce skupiny však nevycházela z jednotného estetického rámce. Naopak, vycházela z kritéria svobody, které zahrnovalo i práce, které vyvolaly polemiku o tom, zda do oblasti umělecké grafiky ještě patří, či nikoli. Stručně řečeno, každý účastník své angažmá v médiu řešil z vlastní perspektivy, s vědomím, že v závěru století je nejzajímavější výzvou právě konvergence zdrojů a různorodá estetika. První výstava se uskutečnila v Muzeu moderního umění v Buenos Aires v roce 1985 pod názvem Intuice, záměry, imprese. Divák v ní nalezl instalace a rozměrná díla, fotografie, včetně soch, což u těch, kdo milují tradiční grafické techniky vyvolalo dezorientaci a pochybnosti. Skupina se rozpustila společnou dohodou v roce 1989 po její poslední výstavě.

Druhá skupina, Grupo Gráfica Experimental (Skupina experimentální grafiky), byla založena v roce 1985. V této skupině byl opět Juan Carlos Romero (někdejší člen Grupo Arte Gráfico Buenos Aires) společně s Rodolfem Agüero (1946), Mabel Rubli (1933) Hildou Paz (1950) a Susanou Rodríguez (1950). Mabel Rubliová zkoumá možnosti netradičních technik, především kolagrafie. Kombinuje hlubotisk, koláž, digitální média a vytváří i 3D tisky. Po svém pobytu v Paříži (1959) získala cenu Georgese Braqua, kterou uděluje francouzská vláda. Své zkušenosti s barevnou grafikou později rozšířila také díky práci ve slavném ateliéru 17 Williama Haytera v Paříži. Vybavena důkladnými znalostmi z oboru zahajuje v roce 1969

po návratu do vlasti činnost vlastního ateliéru v Buenos Aires. Mnoho z významných protagonistů současné argentinské grafiky zde pracovalo právě ve spolupráci s ní[5].

V 90. letech už místní i mezinárodní scéna nabízela dostatek výstav grafického umění, kterých se argentinští umělci mohli účastnit, a také příležitostí pobývat v zahraničí, odkud si přiváželi nové zkušenosti a podněty, včetně impulsu kombinovat grafické techniky na bázi experimentu. Změnilo se také chápání „uměleckého díla" jako originálu, které se během tisku může proměňovat a nabízet tak nové výrazové a koncepční možnosti.

Jak už bylo řečeno, když země v roce 1983 konečně dosáhla demokracie, nová svoboda umožnila experimentovat také v grafice. Nové kombinace technik otevřely široký repertoár technických a formálních možností. Všechna tato svoboda technického zkoumání však v době, kdy prosperovala demokracie a už nebylo tak nutné zdůrazňovat politický diskurz, se nakonec stala téměř samoúčelným cílem, a tak vlastně i brzdou skutečné inovace. Grafici, pyšní, že zvládli nové techniky, jako by zapomněli, že něco komunikovat svými pracemi je stejně důležité jako samotný výzkum.

VII. JUAN CARLOS ROMERO a GRACIELA SACCO

Juan Carlos Romero (1931–2017) a Graciela Sacco (1954–2017) se stali v milieu argentinské grafiky nenahraditelnými umělci. Oba tvůrci zemřeli v roce 2017, ale zanechali silné dědictví, jež staví most mezi 20. a 21. století v panoramatu argentinské grafiky. Romero ¨ a Saccoová absolvovali formální školení a byli zruční v technikách tisku. Po celou dobu své umělecké práce používali grafické médium, avšak odlišovali je od pouhé techniky, i když ji pojímali jako významotvorný zdroj. Tento přístup jim umožnil zaměřit se v tvorbě na naléhavé otázky existenciálního charakteru jako např. polarita veřejného a soukromého, svoboda a limity, migrace aj.

V muzeu i na ulici, ve spojení se skupinou nebo samostatně, s obrazy a slovy, se práce Juana Carlose Romera odehrávala v nekonečné kombinaci proměnných, které prolamovaly institucionální a diskurzivní bariéry. Jako umělec, jako politický aktivista, jako performer, jako pedagog a mentor několika generací, rozvíjel své dílo až do konce života podle stejných eticko-uměleckých principů. Jak jsme již uvedli, byl součástí několika skupin umělců, mezi nimiž byly: Graphic Art-Grupo Buenos Aires (1970); skupina

třinácti (1971–1975); skupina Gráfica Experimental (1986–1988), Escombros: Artistas de lo que queda (Rubbles: Umělci toho, co zbývá); 4 para el 2000 (1996) a později nastoupil do La Mutual Art-Gentina. V posledních letech svého života se připojil ke Skupině vizuálních umělců Solidarity a prováděl zásahy do veřejného prostoru. Skupina byla také součástí sdružení Red Conceptualismos del Sur (South Conceptualism Network).

Tato dvojí cesta – skupinové a individuální tvorby – je nezbytná pro pochopení jeho práce a rozmanitosti médií a nástrojů, které používal ve svých fotografiích, mail-artu, grafice, vizuální poezii, knihách a instalacích. Stručně můžeme říct, že Romero zrušil hranice

grafiky a ukázal nám sílu obrazu a slova. Jeho instalace VIOLENCIA je paradigmatickým dílem politického konceptualismu, poprvé realizovaným v Argentině v roce 1973 a znovu vytvořeným pro 24. mezinárodní bienále grafiky (2001) ve slovinské Lublani a argentinské Národní muzeum výtvarných

↖) Silvia Brewda, *Hlučící davy*, 2018, litografie a textil, 85 × 160 cm

↑) Graciela Sacco, *Přípustné napětí*, 2015, instalace v Banco de la República v Buenos Aires

←) Graciela Sacco, *Vítězství (ze série Tělo na tělo)*, 1996–2011, instalace v Casa de América v Madridu

umění (2016). Dílo tvoří dlouhá řada plakátů na stěnách místnosti s jediným slovem: „Násilí". Levný papír a neosobní typografický výraz – zdůrazněný velkými písmeny a černou barvou – mění tento původně pouliční obraz ve scénický odkaz k tomuto slovu. Romero nechává na představivosti a paměti každého diváka dosadit si k tomuto slovu událost a tuto zprávu – explicitní nebo šifrovanou – na základě své vlastní zkušenosti dekódovat.

Juan Carlos Romero tímto způsobem překonal estetické zásady a trendy argentinského umění od 50. let. Jeho díla jsou charakteristická rozmanitostí formátů, technik a materiálů. Romero zpochybnil dosavadní konceptuální a technická východiska grafiky a tištěný multipl pojal jako jeden z prostředků politické strategie směřující ke změně způsobu života. Prováděl intervence ve veřejném prostoru, mimo umělecké instituce, a těšil se na větší účast publika. Prostřednictvím různých apropriací a koláží textů a obrazů z různých zdrojů přehodnocoval vztah mezi uměleckou grafikou, mediálním obrazem a populární grafikou designu. Nakonec do tohoto svého „bojového území" začlenil i své vlastní tělo, které reaguje na (konfliktní) mocenské vztahy, jež určují individuální a společenský řád.

Podobně jako Romerovy práce i díla Graciely Sacco se projevují jednoduchostí použitých prvků, které jsou ve svém působení umocněny instalací v prostoru, ať už galerijním nebo veřejném. I když jsou instalace často velmi rozměrné, umožňují autorce zachytit estetiku nepřítomnosti, mizení nebo zapomnění, která souvisí s naší politickou historií 20. století.

Saccoová využívala fotografii od konce 80. let k vytváření svých objektů, instalací a videí. Později upustila od papíru a jako substráty začala používat různé předměty, dřevo a stěny, na něž nejdříve nanesla substanci citlivou na světlo a pak exponovala negativ obrazu. A právě volba předmětů (lžíce, ploty, zápalkové krabičky aj.) na něž Saccoová přenáší své obrazy – nejčastěji oči, otevřená ústa, gesta rukou – vnáší do jejích instalací tenzi, která úzce souvisí s obecným uměleckým diskurzem.

Například dílo *Portrét ze série Přípustných napětí* je instalace nožů. Ve tmě se nic neodhalí, avšak když na nůž dopadne světlo, oči, které byly předtím vytištěny na kovové čepeli, se promítnou na stěnu. Jde o způsob, jak na recipienta působit naléhavěji a zprostředkovat mu poznání, že i jeho role je významná v kulisách současného světa.

VII. ZAHRADA, V KTERÉ SE CESTIČKY ROZVĚTVUJÍ (2000–2020)

V díle Zahrada, v které se cestičky rozvětvují popisuje argentinský spisovatel Jorge Luis Borge labyrint cest a směrů alternativních realit. Stejně jako v Borgesově příběhu, i v této nebezpečné a zajímavé době hledá argentinská grafika rozdílné cesty. A všechny z nich jsou k mání.

Díky bohaté minulosti se stala současná argentinská grafika ve svých formách a obsahu, významech a způsobech použití, díky své zvídavé podstatě extrémně širokým polem, jež umožňuje stále rozšiřovat její koncepční a technická řešení. Je to proto, že základní kvalitou „naší soudobosti" je právě její schopnost existovat v rozmanitosti identit a protivenství, protože grafická tvorba tuto rozmanitost i rozporuplnost vždy zahrnovala. Není to jen proto, že multiplicita je vlastní její technické definici, ale také proto, že disponuje postupy jako např. seriálovost, replikace, opakování a simulakrum, které jsou charakteristické pro praxi současného umění.

Dnes tato multiplicita funguje jako model pro nalezení významu na epistemologické, technické a umělecké úrovni zaměřené na určité trendy:

1. Představuje zaměření na znovuobjevení techniky v reakci na nové potřeby výrazu. Umělci se domnívají, že určitého druhu výrazu nelze plně dosáhnout

tradičními technikami, a tak hledají nové, hybridní postupy, ať už jde o digitální techniky přenesené na tradiční tiskové matrice nebo expanzi do jiných oborů. Pro tyto umělce není technika pouhou volbou, ale vyvrcholením hledání moderního média schopného vytvářet symbolické systémy. (Cecilia Mandrile, 1969)
2. Tvorba objektů je záměrným pokusem, jak prolomit tradiční definici grafiky jako způsobu reprodukce obrazu. Vzdáme-li se jejich vydávání v sériích, můžeme se posunout ve vývoji strategií, jak je vytvářet. Tady nalézáme více společných bodů s tvorbou instalací nebo zásahy do urbánního prostředí. Tisk v sériích a díla založená na akumulaci jsou různé způsoby, jak plně využít fenoménu mnohosti. (Andrea Moccio, 1964; Silvia Brewda, 1949).
3. Určitá únava z tradičních postupů tisku na papír i frustrace z omezení velikostí přiměly umělce hledat nové alternativy jak v materiálech, tak v rozměrech děl. (Esteban Álvarez, 1966).
4. Lhostejnost vůči znázorňování vnějšího světa. Opuštění jeho reprezentace jako mimikry vedlo k používání fotografie, práci s archivem a apropriaci jiných obrazů (Ana Dolores Noya, 1963).
5. Zohlednění minulosti a starost o budoucnost. Někteří hledají minulost a hledají stopy vícenásobné identity, zatímco jiní se obávají hrozivé budoucnosti. (Juan Reos, 1983).

Jako příklad uveďme Juana Reose – umělce mladé generace, který používal grafiku jako konceptuální nástroj. Říká: *"Ve volbě grafiky jako média je něco paradoxního, absurdního. Snaha zdokumentovat v současnosti minulost ještě starším médiem je postup, který je předurčen k neúspěchu. Je to proto, že je nemožné tímto způsobem dosáhnout svobody a současně převzít skutečnou odpovědnost za vyjádření. Chtěl bych, aby dílo vzbudilo pochybnosti týkající se prostředků reprodukce, znázornění a dokumentace, včetně distance, která vždy existuje mezi vlastní dokumentací a tím, co je dokumentováno."*

IX. ZÁVĚR

Argentinská grafika, založená na bohaté tradici sahající do 17. století, představuje mnohotvárné pole poezie, které – stejně jako na mezinárodní scéně – s velkou tvůrčí svobodou využívá všechny myšlenky, materiály, formáty a technologie. Současní argentinští umělci nevidí grafiku jako technický prostředek reprodukce obrazů, nýbrž jako vizuální jazyk, který expandoval za své původně úzké hranice a obsáhl rozsáhlý vokabulář, v němž rétorika technických řešení ztratila na významu. Často se prosazují provokativní myšlenky a hledají nové významy – umění není povinno poskytovat odpovědi, snad jen se pokusit ukázat cestu. A grafická média se v tomto ohledu ukazují být jedním z nejsilnějších nástrojů.

1 de ANDRADE, Oswald. Manifesto of Anthropophagy. 1928

2 FRANK, Patrick. Los Artistas Del Pueblo: Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917–1935 UNM Press, 2006

3 Corrientes, „ulice, co nikdy nespí", je známým symbolem nočního života velkoměsta.

4 MARIN, Matilde. Panorama del grabado argentino (1960–1990). Esej v katalogu "Discursos gráficos" výstava v OSDE Space v Buenos Aires.

5 TAVERNA IRIGOYEN, Jorge. XI General History of the Argentine Art: Chapter Printmaking. National Academy of Fine Arts. Buenos Aires, Argentina. 2013

ANTONIO BERNI A ALFREDO BENAVÍDEZ BEDOYA

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Antonio Berni se narodil roku 1905 v městě Rosario v provincii Santa Fe v Argentině a zemřel v Buenos Aires roku 1981. Patří tedy ke starší generaci umělců své země, která posunula zájem o argentinské umění do mezinárodních poloh. V rodném městě začal uměleckou kariéru výstavou roku 1924. Když získal stipendium Jockey Clubu města Rosario a provinční stipendium Santa Fe, odebral se roku 1926 do Evropy. Začal Španělskem a přes Itálii se dostal do Paříže, kde zakotvil až do roku 1931. V hlavním městě Francie studoval u André Lhota a Othona Friesze, ale jeho největší školou byli otevřené oči a reakce na moderní umělecké proudy. Po návratu do Argentiny roku 1932 složil účty z cesty po Evropě v galerii Amigos del Arte a od té doby se naplno začlenil do argentinského výtvarného života, což mu už za několik let přineslo uznání v podobě různých místních a národních cen. Od roku 1937 vyučoval kreslení na Národní výtvarné škole Manuela Belgrana (Escuela Nacional de Bellas Artes „Manuel Belgrano"). Roku 1939 mu zadali významnou práci – výzdobu argentinského pavilónu na Mezinárodní výstavě v New Yorku. Věnoval se i teorii umění a roku 1941 dostal z podnětu Národní kulturní komise (Comisión Nacional de Cultura) stipendium na cestu po latinskoamerických zemích, aby studoval americké koloniální a předkolumbovské umění.

Vystavoval často v zahraničí: v Paříži, v Muzeu moderního umění v Miami, Madridě, Moskvě, Berlíně, ve Varšavě a v Bukurešti. Jeho díla jsou zastoupena v mnohých světových muzeích; jmenujme aspoň Muzeum moderního umění

↑) Pohled do instalace výstavy Pocta Graciele Sacco v Teatro Auditorium de Mar del Plata, Buenos Aires, 2019

↗) Antonio Berni, Matador, 1964, kolagrafie na dřevořezu, slepotisk 109,8 × 58,5 cm

→) Antonio Berni, Plukovník, Ramonin přítel, 1963–1964, kolagrafie na dřevořezu, 100 × 64,4 cm

v New Yorku, Národní muzeum krásných umění v Montevideu a Muzeum v Saint Denis ve Francii. Pravda, největším oficiálním úspěchem A. Berniho bylo získání Mezinárodní ceny za grafiku a kresbu na XXXI. bienále v Benátkách. Několik jeho prací se objevilo i v Praze na příležitostných kolektivních výstavách.

Všeobecně se dá jeho dílo charakterizovat přibližně takto: Zpočátku věnoval pozornost surrealismu, ale netrvalo dlouho a vytvořil si svůj vlastní styl, ve kterém se střetaly výtažky všech uměleckých stylů a hnutí jemu blízkých, od fauvismu až po kubismus, přičemž však vždy budoval své dílo na realitě a na sociální tématice. Kresbu měl robustní, kolorit často velmi výrazný, figury tíhly k naturalismu a tematicky se přikláněl k národním motivům. To je několik znaků, které s přísadou informelu přetrvávaly dlouhodobě v jeho díle a které byly oceněny právě v Benátkách.

Hlavní figurou rozsáhlého cyklu jeho obrazů a grafik se stal chudý proletářský chlapec Juanito Laguna. Berni tu píše román v obrazech. Román bídy, drobných radostí a nadějí Juanita a jeho rodiny, prosáknutý duchem humanismu. Aby co nejlépe vyjádřil charakter prostředí čtvrtí, kde Juanito žije, volí k tomu svéráznou techniku: sbírá nejrůznější odpadky a z nich potom vytváří pozoruhodné koláže a asambláže.

Berni využívá celou škálu těchto odpadků, počínaje víkem kufru a konče knoflíkem. V malbě se uměleckým materiálem stávají kusy hadrů, papírů, novin nebo vlnitého papíru či dřeva. Otlučené a deformované plechové misky slouží jako kolečka vozíku a velmi často se tu vyskytují zbytky lisem vyražených kovových pásů.

Myšlenka na Juanita neopouští umělce ani v grafice. Juanito Laguna není však jediná hlavní postava. Brzy ho doprovodí dívka – Ramona Montiel, také zrozená z odpadků velkoměsta.

Po návratu z Evropy do vlasti vytváří Berni velké grafické listy, v nichž s nostalgií vzpomíná na Paříž. Dřevořez se prolíná s tiskem z koláže, která však tentokrát získává převahu. A přibývají další figury složené s plochých nalezených předmětů připevněných k dřevěné matrici: kněz, toreador, plukovník, don Juan, biskup aj.

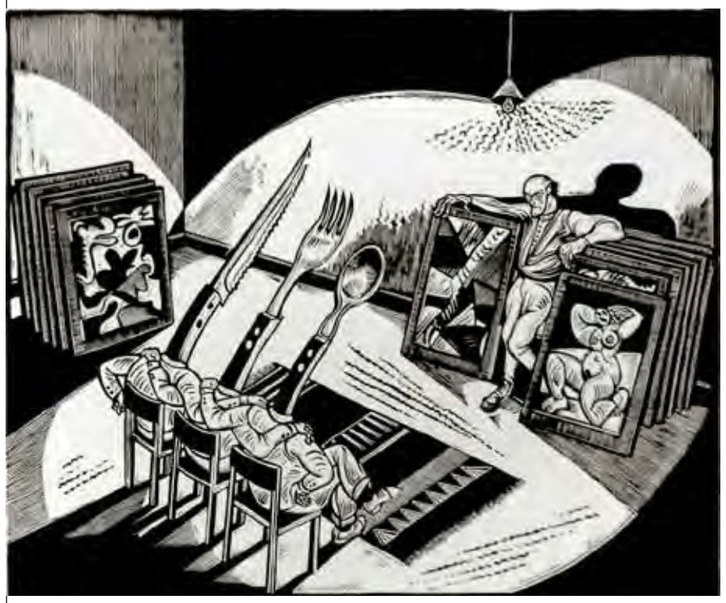
Sociální cítění, rozmanitost a výtvarná invence jsou tedy základní charakteristikou díla Antonia Berniho. Pravda, Berni nebyl na poli argentinského či dokonce latinskoamerického výtvarného dění osobností osamocenou. Latinskoameričtí umělci se stali a v řadě případů a nadále jsou dnes jednou z hybných sil světového moderního umění. Stačí jen připomenout Kubánce, např. W. Lama, Chilana R. S. Mattu, Kolumbijce Oscara Muñoze, Venezuelana J. R. Sota či mexickou a brazilskou školu a mnoho dalších.

Jedním z těch, které je nutno zde připomenout, byl Alfredo Benavídez Bedoya (1951–2019). Narodil se v Buenos Aires, kde také vystudoval. Poté odešel do Madridu, a v roce 1999 obdržel Guggenheimovu cenu, umožňující laureátovi rozšířit si vzdělání v New Yorku. Posléze se zúčastnil řady bienále a získal mnoho národních i mezinárodních cen. Na domácí scéně se jeho role zvýraznila, když se stal docentem na škole nesoucí jméno významného argentinského výtvarníka Prilidiana Pueyrredóna.

Benavídez Bedoya byl umělcem využívajícím tradiční potenciál grafického umění. Jeho zájem se však nesoustředil jen na grafiku; působil taky jako teoretik, keramik, esejista a básník a také jako porotce mezinárodních výstav grafiky. Proslul i jako ilustrátor knih, zejména v USA, Japonsku a ve Španělsku, především svými klasicky pojatými linoryty, vzdáleně vycházejícími z mexické grafiky.

Jeho práce jsou charakteristické výrazným černobílým vyzněním figur dotažených až ke karikatuře a jsou často sžíravým komentářem společenské a politické praxe. Někdy jde o rafinované jinotaje, jindy o téměř explicitní podobenství artikulované expresívním jazykem, nekompromisně kritizujícím například roli církve nebo vojenských struktur. V Benavídez Bedoyově díle se grafika vrací ke svému poslání promlouvat kritickým hlasem, posmívat se lidské hlouposti, vyjadřovat se nadsázkou a ironií nebo kořenit své obrazy hořkým humorem.

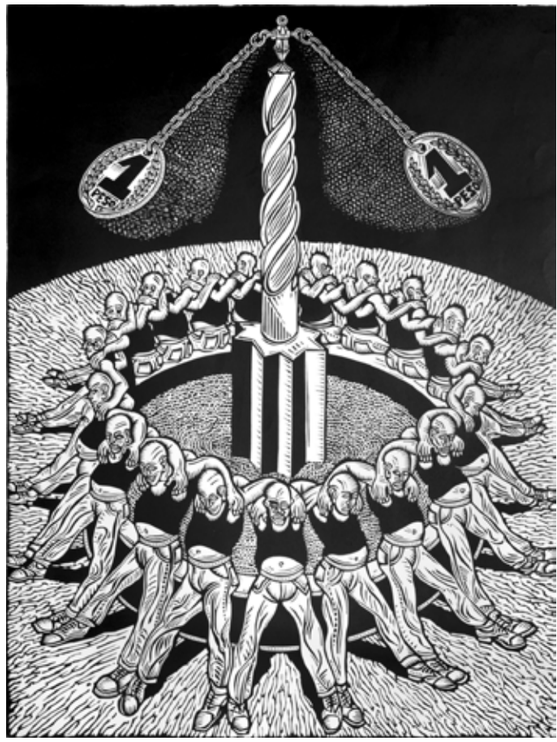
↖) Alfredo Benavídez Bedoya,
Zločin na objednávku, 2015,
linoryt, 64 × 44 cm



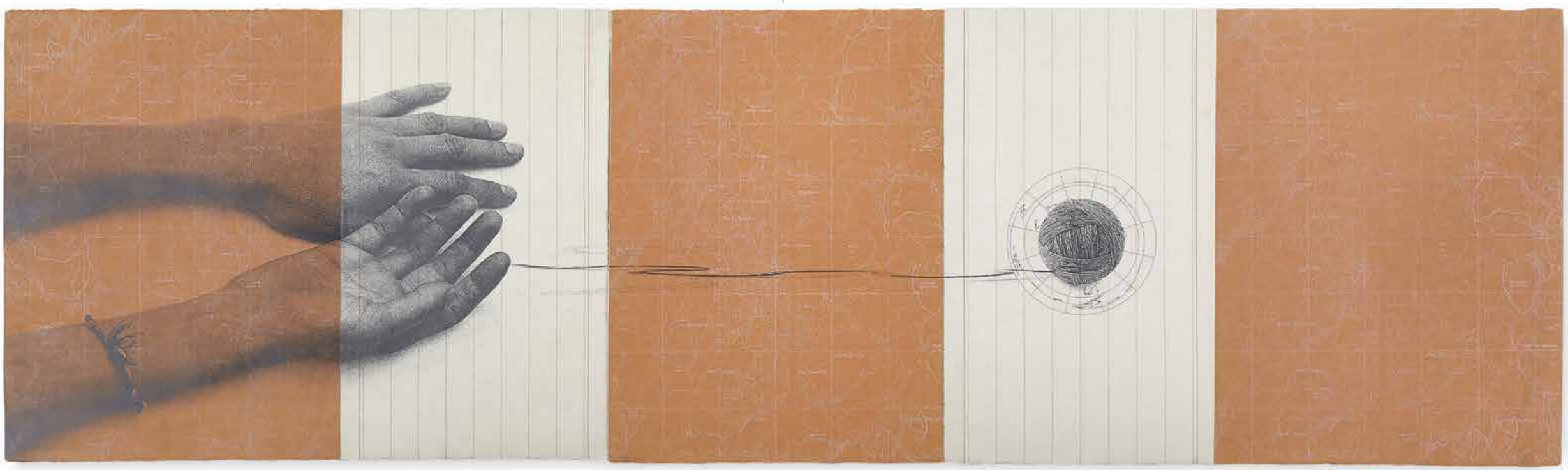
↑) Alfredo Benavídez Bedoya,
Teorie o jediné možné lži na konci druhého tisíciletí – Grilování na konci století, 1997,
linoryt, 60 × 80 cm

↖) Antonio Berni,
Námořník, Ramonin přítel, 1964,
kolagrafie na dřevořezu, 98,2 × 64,2 cm

↑) Alfredo Benavídez Bedoya,
Porota, 1993,
linoryt, 60 × 80 cm



→) Alfredo Benavídez Bedoya,
Zdroj hojnosti, 1998,
linoryt, 61 × 82 cm



Rozhovory s umělci zastoupenými na výstavě LIGHT / MATTER o jejich současné tvorbě

SDÍLENÉ IMPULSY

TRACY TEMPLETONOVÁ

Za posledních šedesát let zanechali umělci pracující v médiu, v němž se prolíná fotografie s grafikou, nesmazatelnou stopu, jež poznamenala způsob nahlížení na používání grafických technik. Integrace fotografických obrazů do děl volné grafiky a klasifikace následného hybridu v rámci pojmu grafika – častěji spojovaného s tradičními, ručně prováděnými technikami – si vyžádaly novou definici hranic oboru.

Průkopníci této praxe, kteří se vymezili vůči nejrůznějším omezením plynoucím z konvenčního dělení na postupy fotografické a grafické, jakož i vůči obavám z možného chaosu, sdílenými některými vrstevníky, porotci, kurátory a kritiky zakořeněnými v tradici, posílili své odhodlání v rozšiřování hranic média pokračovat. V této atmosféře obav i experimentování vznikla nicméně klíčová díla používající procesy fotografického tisku, jež přinesl nový vizuální jazyk, který nejen přetrval, ale inspiroval i bezpočet dalších umělců.

Měla jsem to štěstí, že jsem mohla pracovat s umělci, pro než byla hybridnost – ještě než se tento termín začal běžně používat – přirozeným rozšířením grafiky. Do instituce, kde nyní učím, Indiana University, přijíždějí postgraduální studenti grafiky z různých vysokých škol se směsí očekávání plynoucích částečně z různého původu i regionálních rozdílů v tvůrčích a institucionálních postupech. Někteří jsou překvapeni otevřeností, která se tu nabízí ke „křížovému opylování“. S nadšením přijímají kombinace možností spolupůsobících v organickém procesu vidění a cítění a stejně tak vítají neomezený přístup k technologiím a vybavení. Přemýšlejí o svém dosavadním vzdělání, a prostředí je povzbuzuje k eventuálnímu přehodnocení pohledu na praxi oboru, jenž fotografii přijal jako svou nedílnou součást a ve své mnohosti přístupů se stal i způsobem myšlení. Studenti manipulují s fotografiemi v průběhu celého procesu tisku, využívají svou obrazotvornost, poznávají fyzickou podstatu grafiky v návaznosti na odpor, jenž jejich projektům klade materiál a postupně se tak dopracovávají k podstatě svých návrhů.

V roce 2015 jsem společně s Walterem Julem a Ingrid Ledentovou kurátorovala výstavu LIGHT / MATTER: Art at the Intersection of Photography & Printmaking (viz minulé číslo Grapheionu, pozn. red.). Kurátorský tým posoudil práce více než 1000 umělců, aby vybral díla pro tuto výstavu. Náš výběr vycházel z toho, jak se toto hnutí projevilo napříč kulturními prostředími, počínaje umělci, kteří tyto nové metody ihned přivítali, až po ty, v jejichž tvůrčím procesu dominuje tradice ručního zpracování tiskové matrice. Vybrali jsme 40 tvůrců ze 16 zemí, kteří představují historii, vývoj a současný stav používání fotografie v grafice.

Mnoho umělců vybraných pro LIGHT / MATTER, pokračovalo ve své práci dál, jak je patrné z různých mezinárodních výstav a katalogů. Vernisáž mnohým z nich poskytla jedinečnou příležitost se osobně setkat a probrat důvody zájmu o tento typ tvorby. „Je to jako se vrátit domů!“, prohlásil s neskrývaným nadšením jeden z účastníků při vstupu do galerie. Jenže další roky ubíhaly už ve znamení chybějících příležitostí k podobným spontánním rozhovorům o fotografickém obrazu v grafice, a tak se setkání přesunula na internet, kde mohla probíhat na velké vzdálenosti. Za poslední tři roky tito umělci prohloubili své vztahy v diskusích na společné téma.

LESLIE GOLOMBOVÁ,
nezávislá umělkyně žijící v Pittsburgu (USA), vysvětluje, že před výstavou LIGHT / MATTER neznala všechny zúčastněné autory, ale že se jí objevování grafiků užívajících stejný vizuální jazyk zalíbilo, stejně jako porovnávání výsledků. Nevěděla, co od účasti na sympoziích očekávat; obávala se, že na konferenci budou dominovat spíše technické rozhovory, přičemž „se každý bude chlubit svým nejnovějším kamerovým vybavením“. Místo toho potkala skupinu podobně smýšlejících tvůrců s obrovskou rozmanitostí výstupů a kulturních východisek. Golombová již znala britskou umělkyni Margaret Ashmanovou a Taidu Jasarveric, pedagožku na University of East Sarajevo; s oběma se setkala v ateliéru grafiky Guanlan v Číně poté, co všechny tři získaly ocenění na Mezinárodním bienále grafiky roku 2011. A právě pod vlivem těchto setkání začala ve svých precizních fotogravurách používat odvážné barvy a energičtější ruční zásahy, aby posílila ve svých obrazech kontrasty i jejich metaforické vyznění.

Leslie Golomb, rozhovor s autorkou, 26. 11. 2020.

MARGARET ASHMANOVÁ
pokračovala ve své práci vycházející ze statických snímků vybraných z profesionálních tanečních videí, se svolením umělců, tanečníků a kameramanů. To jí umožňovalo trávit méně času za kamerou a více se věnovat vykreslení obrazu a zpracování tiskové desky fotoleptu. Dříve své modely dokumentovala sama, ale pandemie si vynutila nový prostředek, který lépe vyjádřil její vášeň pro používání současných vizuálních médií i důraz na taktilní kvality tiskové matrice. Její nedávná práce je středního formátu, spíše intimní, se zdůrazněním pohybu a vizuálního šumu.

Margaret Ashman, rozhovor s autorkou, 26. 11. 2020.

ALICIA CANDIANI,
ředitelka prestižního Proyecto ´Ace v argentinském Buenos Aires, je obhájkyní nejen grafiky, ale také kombinace grafiky a fotografie a architektonicky poučené instalace. Je vyslancem latinskoamerického umění a přednáší o jeho historii a vývoji na různých fórech po celém světě. Ve své eseji v katalogu výstavy LIGHT / MATTER se zaměřila na významné latinskoamerické umělce, jako je např. Liliana Porterová. Píše o ní, že zpochybňuje náš způsob vidění, konvence zobrazování i to, jak komunikujeme s hmotným světem kolem nás. Zatím co Porterová zkoumá ambivalentní vztah mezi realitou a fikcí, Alicii Candiani zajímá mýtus ženské role.

Alicia Candiani, rozhovor s autorkou, 28. 11. 2020.

↑) Alicia Candiani,
Mapování duše, Ohrožení 2, 2017,
fotolitografie, chine-collé, 56 × 152 cm

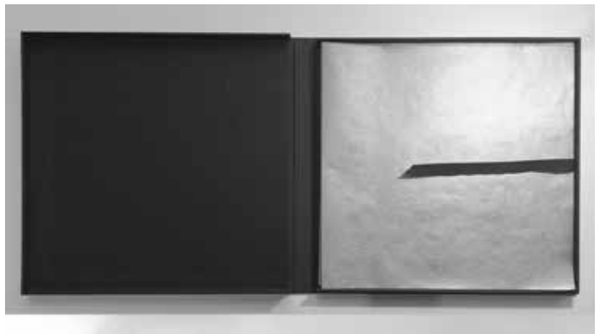
LIZ INGRAMOVÁ,
emeritní profesorka na univerzitě v Albertě, říká, že se práci s fotografií věnuje už desítky let a že její zkušenosti s vrstvením a spojováním fotografického materiálu v analogovém a digitálním formátu zužitkovala rovněž ve výuce těchto postupů. Sympozium jí umožnilo setkat se se svou dlouholetou přítelkyní A. Candiani, kterou neviděla od roku 2008. Ingramová žije v kanadském Edmontonu, ale narodila se v Buenos Aires. A protože Alicia zrovna získala ocenění spojené s pobytem Theodore Randall International Chair of Expanded Media na Alfred University (New York, USA), Liz Ingramová se stala po dobu její nepřítomnosti dočasnou ředitelkou ateliéru Proyecto´Ace. Během tohoto čtyřměsíčního období Ingramová vytvořila fotoknihu Touching Gravity [Dojemná přitažlivost] poukazující na její argentinské kořeny. Jako techniku si zvolila bezvodou foto-litografii. Ve své knize autorka zkoumá přechodné stavy mezi reálnou přítomností materiálu a pomíjivostí vyjádřenou fotografickým obrazem – papír, barva, světlo, tkanina a odkazy k fungování paměti.

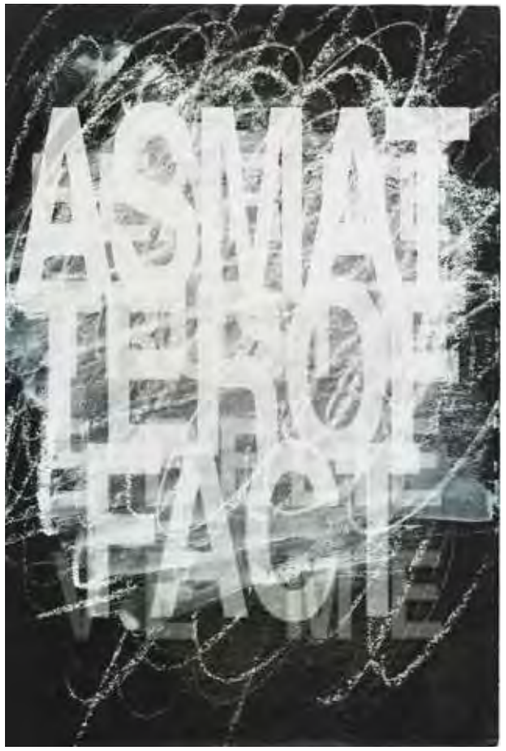
Liz Ingram, rozhovor s autorkou, 26. 11. 2020.

REBECCA BEARDMOROVÁ,
lektorka na Sydney College of Arts v Austrálii, dominovala panelové diskusi na konferenci IMPACT 10 Encuentro konané v roce 2018 ve španělském Santanderu (šlo už o desáté setkání věnované multidisciplinaritě v grafice, pozn red.) Ve svém vystoupení se vrátila k výstavě LIGHT / MATTER v programu nazvaném Photomatter se dvěma dalšími umělkyněmi na ní zastoupenými – zmíněnou Liz Ingramovou a Marlene MacCallum, emeritní profesorkou na Memorial University na Newfoundlandu v Kanadě. Ještě se k nim připojil David Morrish, který předtím spolupracoval s Marlene MacCallum na knize Copper Plate Photogravure: Demystifying the Process [Fotogravura na měděné desce: demystifikace postupu] z roku 2003 a Rebecca Mayová, lektorka na Australian National University. Beardmorová využila svých hlubokých znalostí jako odrazového můstku k širšímu kreativnímu dialogu s ostatními umělci.

BRIAR CRAIG,
profesor grafiky na kampusu Okanagan na univerzitě v Britské Kolumbii v Kanadě, poznamenal, že v návaznosti na pozvání k účasti na LIGHT / MATTER se přihlásil i na několik dalších výstav fotografií. Jeho digitální a sítotisková díla byla přijata do několika z těchto přehlídek. V roce 2019 byl jeho ultrafialový sítotisk A Smatter of Fact vybrán pro The Naked Print [Nahá grafika], výstavu na pozvání v Centru fotografických umění na Rhode Islandu, zaměřenou na alternativní postupy. Přehlídka proběhla bez obvyklé adjustace děl pod sklem, bez bariér mezi divákem a dílem – tedy žádné zasklení, fotografie bez reflexů, s možností ocenit povrchové textury. Šlo o oslavu fyzické podstaty samotného tisku. Selekci vystavených děl provedl hostující porotce Stephen Fisher, hlavní grafik a profesor na Rhode Island College, který strávil větší část uplynulých třiceti pěti let výukou grafiky.

Briar Craig, rozhovor s autorem, 25. 11. 2020.





↼) Briar Craig,
A Smatter of Fact, 2018,
serigrafie, 74 × 104 cm

↽) Janne Laine,
Skoro půlnoc I, 2020,
fotogravura na polymeru, 40 × 60 cm

↽) Derek Besant,
Temné lesy, 2018,
instalace digitálních tisků

JANNE LAINE
také rozšířil svůj zájem o obor fotografie, a sice samostatnou výstavou Towards Abstract [K abstrakci] ve Fotografickém centru Nykyaika ve finském Tampere, která byla otevřena v listopadu 2020. Janne poznamenává, že dějiny kultury a umění ve Finsku nemají tak hluboké kořeny jako v některých jiných zemích, takže experimentování je velmi obvyklé. EEVA-LIISA ISOMAA, také z Finska, na to reaguje konstatováním, že často vystavuje s malíři a využívá ve své práci nejen fotografii a grafiku, ale že se věnuje také tvorbě knih, sochařství a instalaci. Volně kombinuje imprese, reflexe a vzpomínky na krajinu.

Janne Laine, rozhovor s autorem, 30. 11. 2020.
Eeva-Liisa Isomaa, rozhovor s autorem, 4. 12. 2020.

I další autoři si vytvořili osobitou cestu mezi fotografií a grafikou, často používající k potisku alternativní materiály a video.

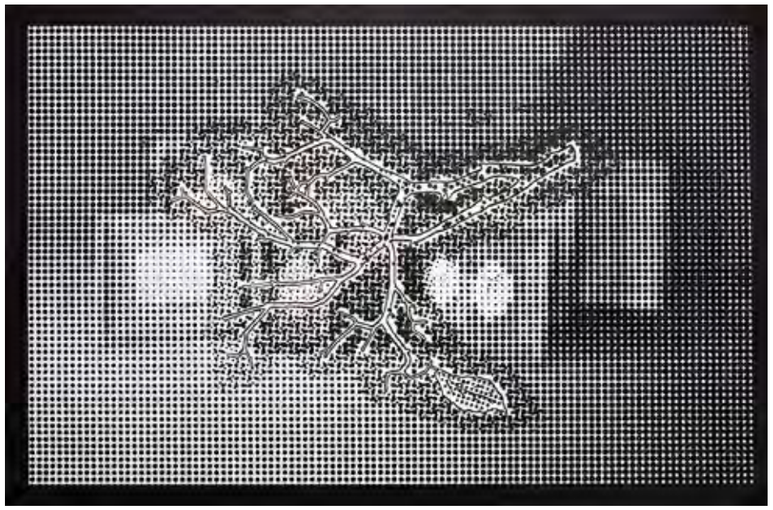
↖) Leslie Golomb,
Motýl, 2020,
fotogravury, 22 × 30 cm

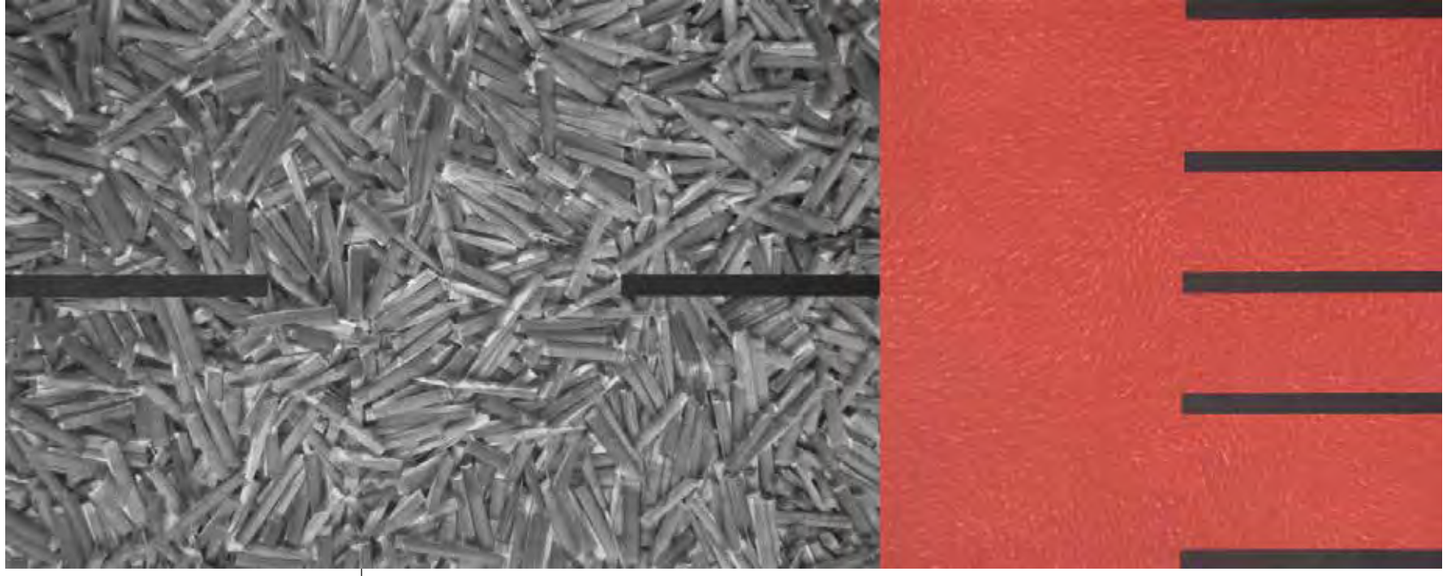
↖) Margaret Ashmanová,
Tancuj dál, 2019,
fotolept, 60 × 48 cm

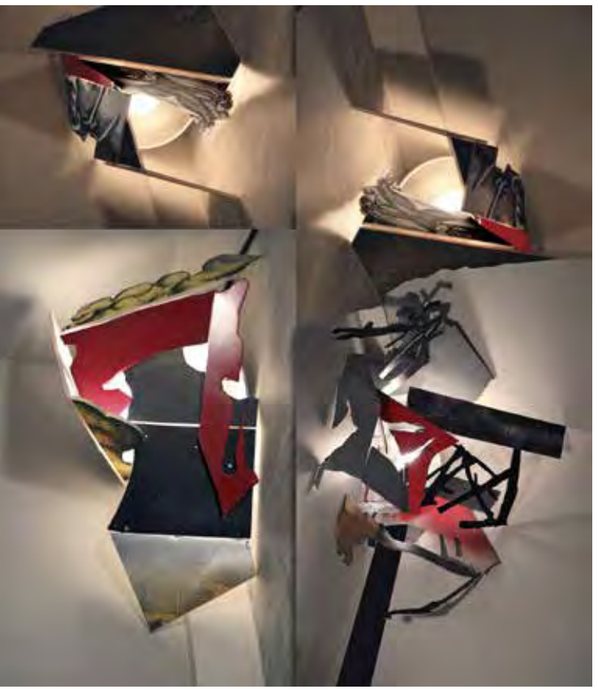
↼) Liz Ingram,
Dojemná přitažlivost, 2018,
autorská kniha č. 2, bezvodá litografie, 31 × 30 cm

DEREK BESANT,
emeritní profesor na Alberta College of Art & Design (ACAD) v roce 2018 vystavoval velké tisky ve Vernon Public Art Gallery v Britské Kolumbii v Kanadě. Besantovým velkoformátovým tiskům předcházela manipulace s lesklou mylarovou fólií v lese poblíž jeho domu. Denní světlo v kombinaci s tím odraženým vytvořilo proměněný obraz reálného výjevu, který autor potom vyfotografoval a takto vzniklý obraz nechal digitálně vytisknout UV latexovými inkousty na podobnou plastickou fólii. Výsledné obrazy připomínají výstupy celuloidových nebo filmových povrchů, jsou však v životní velikosti. Tyto práce autor zaslal v roce 2019 na Jutland International Video Festival v Dánsku, spolu s filmem týkajícím se stejného tématu. Besant, který se snadno pohybuje mezi analogovými a pokročilými technologiemi, tak získal nový terén k uplatnění hybridních tiskových médií, kdy pomocí analogových metod zkoumá současné rozvinuté technologie.

Derek Besant, rozhovor s autorem, 28. 11. 2020.







↑) Paul Coldwell,
Frames Branch & Leaf Green, 2018,
tisk z výšky z bloku vyřezaného
laserem, 56 × 76 cm

↗) Walter Jule,
Negace absolutna č. 1, 2018,
litografie, chine collé, 101 × 76 cm

↑) Karen Dugas,
Světlo v divočině II., 2020,
digitální tisk, 101 × 76 cm

→) Monika Niwelinska,
ozařování fotocitlivé desky v Trinity Site
v Novém Mexiku v USA, 2017

↑) Ingrid Ledent,
Rám mysli II, 2018,
litografie na digitálním tisku, 65 × 165 cm

↑) Tadayoshi Nakabayashi,
Transpozice '04 – Země-1, 2004,
lept,akvatinta, suchá jehla, 56 × 76.5 cm

MONIKA NIWELINSKA,
v současné době žijící v Chicagu – je odbornou asistentkou na Akademii výtvarných umění Jana Matejky v Krakově. Ve své práci využívá technologie, které spojujeme spíše s přírodními vědami. Své fotocitlivé desky vystavuje gama paprskům, působení sloučenin uranu nebo radioaktivních izotopů. Těmito aktivními energiemi se snaží zachytit podstatu světla a vyjádřit materialitu jako metaforu paměti, stop nebo jizev a učinit tak neviditelné viditelným.

9 Monika Niwelinska, rozhovor s autorkou, 3. 12. 2020.

PAUL COLDWELL
je profesorem výtvarného umění na londýnské Chelsea College of Arts se sídlem na University of the Arts. Tvorba Paula Coldwella zahrnuje tvorbu autorských knih i plastik. Výstava LIGHT / MATTER ho zastihla v určitém přechodném období. Nyní se soustředí na technologii řezání materiálu laserem, kdy linie řezů jsou odvozeny z fotografií. Baví ho vytvářet obraz s důrazem na linie a podle nich rozkládat prostorové objekty do vrstev. Kontrast mezi povrchem a objemem je pak vyjádřením polarity fenoménů přítomnosti a absence. Coldwell se pokládá za grafika, nicméně se domnívá, že témata a myšlenky bývají často pohřbeny pod rozsáhlými definicemi použitých technik. V případě výstavy LIGHT / MATTER, jak dodává, tomu tak nebylo, protože myšlenky v drtivé většině dominovaly nad použitými technikami, i když díla svědčila o tom, že je všichni vybraní autoři suverénně ovládají.

Paul Coldwell, rozhovor s autorem, 30. 11. 2020.

Mnoho z účastníků výstavy uvedlo, že díky výstavě získali nové pohledy na svou tvorbu.

KAREN DUGASOVÁ
je kanadská umělkyně, jež si obnovila svůj zájem o analogovou fotografii poté, co uviděla své práce v kontextu umělců s podobným názorem. Tato zkušenost jí dala novou perspektivu směřování, jež charakterizuje použití světla v kontrastu s materialistou, vytvářející rovnováhu mezi duchovností a prostorem. Její digitální grafika s použitím chine-collé Světlo v divočině č. 2 z roku 2020 zřetelně rezonuje s její postgraduální prací Inarticulate Speech of the Heart for Van Morrison [Němá řeč srdce k van Morrisonovi] z roku 1983 (reprodukováno v předchozím čísle Grapheionu). Tisk byl nedávno zakoupen do sbírky galerie Moderna Galerija ve Slovinsku a vystaven na podzim roku 2019 na výstavě vítězů cen bienále. Bienále, které začalo v roce 1955, přijímá od roku 2001 hlavně díla vytvořená novými uměleckými technologiemi a prostředky šíření vizuálních informací, což znamenalo výraznou změnu jeho směřování. Ocenění, kterého se Karen Dugasové dostalo, ukazuje na rostoucí zájem o používání transmediálních postupů v grafické tvorbě.

Karen Dugas, rozhovor s autorkou, 23. 11. 2020.

WALTER JULE
je uznávaný jako lídr v oblasti grafiky používající fotografii, vychází ve své tvorbě z jemné kombinace světla, odrazu a materiálnosti v jejich promyšleném vztahu. Jeho metodicky stavěné kompozice jsou konkrétním okamžikem v čase, fotograficky zachyceným enigmatickým obrazem. Ve svém díle Negace absolutna č. 1 autor rozšiřuje rejstřík svých postupů ještě o zrcadlení materiálu, který je zapálen, roztaven a deformován tak, aby se stal odrazem prostředí. Přidáním opakujících se orbitálních tvarů – otvorů ručně vyřezaných do vrstvy papíru gampi chine-collé – obohacuje výraz dodatečným zákrokem, jenž má charakter interpretace či hodnocení. Z Juleova konceptu porovnávání světla a materiality cítíme téměř alchymistickou energii.

Walter Jule, rozhovor s autorem, 1. a 7. 12. 2020.

TETSUYA NODA
A TADAYOSHI NAKABAYASHI
jsou emeritní profesoři na Tokijské univerzitě umění, pokračují ve své dlouholeté kariéře v tištěných médiích i v používání fotografie v grafice. Oba se stali kulturními ikonami a oba zasedají i v porotě soutěže Art Village Shirakino v prefektuře Nagasaki. V roce 2021 se tam představí – ještě spolu s Chihirem Watanabem, který zemřel v roce 2006 –, na společné výstavě. I když Noda a Nakabayashi pracují zřetelně odlišným způsobem, určitou podobnost v jejich dílech najít můžeme – oba záměrně používají také staré technologie reprodukce obrazů. Noda transformuje fotografii v kresbu pomocí mimeografického stroje, Nakabayashi používá ve svých leptech a suchých jehlách i výstupy z kopírky.

Tetsuya Noda, rozhovor s autorem, 6. a 8. 12. 2020.
Tadayoshi Nakabayashi, rozhovor s autorem, 8. 12. 2020.

INGRID LEDENTOVÁ,
ještě donedávna profesorka na akademii umění v Belgii, vede nyní kurzy litografie na akademii výtvarných umění (SAFA) na Šanghajské univerzitě v Číně. Studenti tam nadšeně experimentují a kombinují své znalosti tradičního umění s novými technologiemi. Katalog výstavy LIGHT / MATTER jí slouží jako inspirativní výukový materiál při aplikaci prvků odvozených z fotografie na kámen, přičemž tento primární zdroj ustupuje do pozadí díky ručnímu kresebnému přepisu. Sama Ledentová používá fotografii takovým způsobem, že přítomnost této technologie v jejích obrazech ani nerozpoznáme. Autorka suverénně překračuje hranice fotografických a analogových metod, vytváří obrazové vrstvy a fotografický obraz často naruší bohatými barevnými texturami. Její práce Mindframe, která byla v galerii Leo v Šanghaji uvedena v roce 2018, dokonale ilustruje tuto metodu.

Ingrid Ledent, rozhovor s autorkou, 6. 12. 2020.

HIDEKI KIMURA
v roce 2018 napsal pro katalog výstavy LIGHT / MATTER esej Cesta od fotografie v současném umění ke světlu a hmotě, od té doby přednáší po celém Japonsku o současném umění, včetně uvedení témat zmíněných právě v tomto katalogu. V Městském muzeu umění a historie v Ashiya City, v Okinawa Prefectural University of Arts v Okinawě a v Tama Art University v Tokiu. V současné době pomáhá s překladem hlavní eseje pro ročenku Japonské společnosti pro grafiku, která bude vydána v březnu 2021 s komentářem a Kimurovými poznámkami jako překladatele. Ročenku distribuuje společnost prostřednictvím svých členů, včetně nezávislých umělců, učitelů, kurátorů, kritiků a tvůrců. Kimura, uznávaná autorita a profesor na Kyoto City University of Arts, doufá, že zahrnutí jeho eseje do tohoto důležitého dokumentu vrhne nové světlo na tyto umělecké postupy a zapůsobí na začínající umělce.

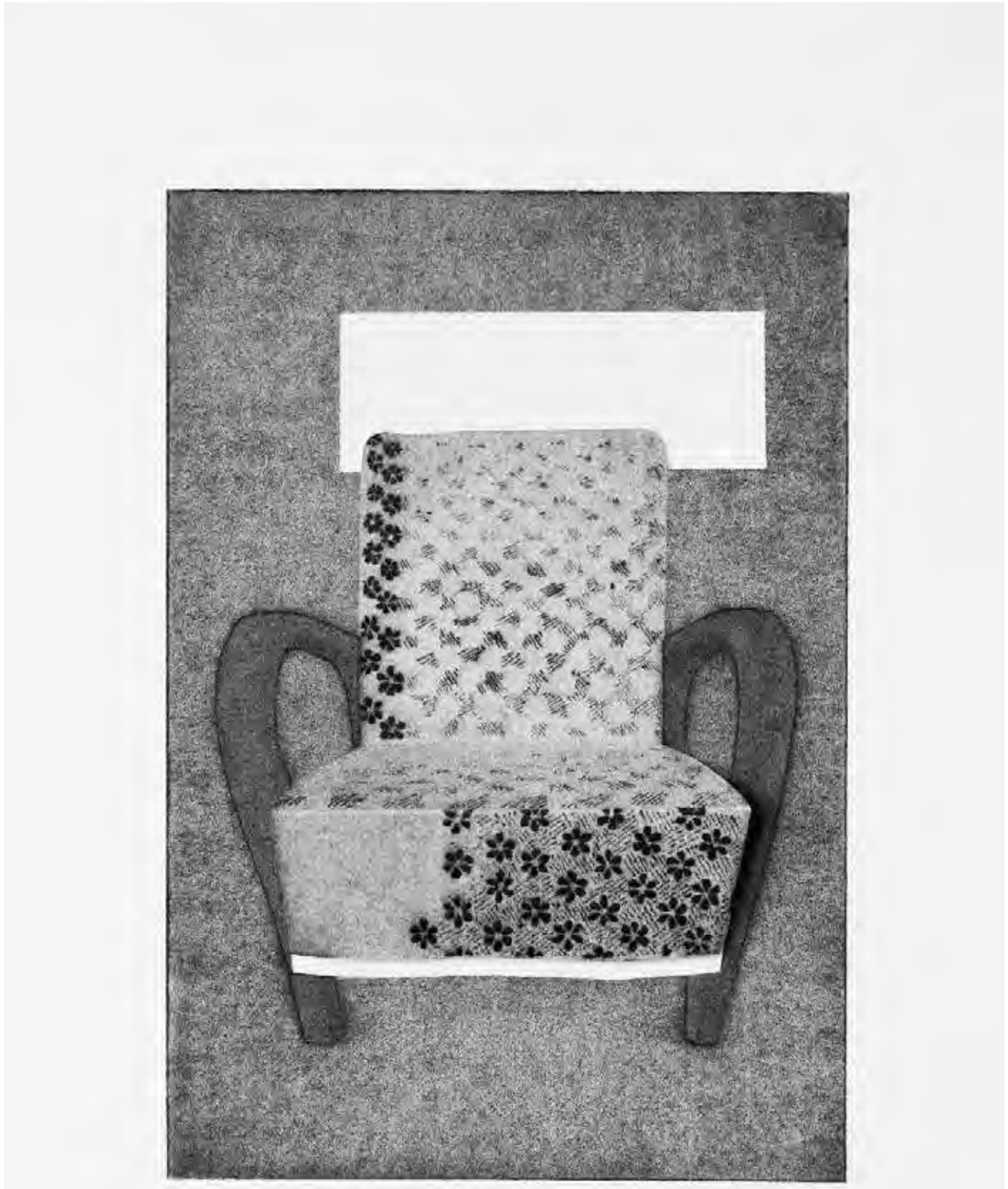
Během psaní tohoto článku jsem mluvila s mnoha umělci zastoupenými na výstavě LIGHT / MATTER a znovu jsem si uvědomila, jak nás umění spojuje, slouží jako nástroj diplomacie, a to i v době, kdy se nám prostor pro naši činnost zmenšuje, jako je tomu dnes. Přestože máme rádi samotu během intenzívních chvil soustředění, cítíme silnou touhu – především my grafici – spolupracovat, podporovat se navzájem a podílet se na věci společně. Díky výstavě LIGHT / MATTER se umělci mohli spojit v diskusích, dát jména neznámým tvářím, uvědomit si, jaké může být nové směřování oboru anebo se podívat, jak v ateliéru pracují jiní.

Úspěch výstavy se neodehrál ve vakuu, ale díky schopnosti zúčastněných umělců kombinovat pohled zevnitř na osobní témata s tím, co nabízejí získané zkušenosti z technické praxe. Mezinárodní rozměr pak vnesl do oboru i individuální práce rozmanitost a šíři. Spojeni vizuálním jazykem se umělci nezaměřují na to „jak“, ale na to „proč“. Besty Stirratová, ředitelka galerie Grunwald, v níž měla výstava premiéru, poznamenala, že nikdy předtím se na jedné akci nesetkalo tolik výtvarníků různých národností se zájmem o historii společného přístupu k tvorbě, která má sice podobné charakteristiky a východiska, avšak nepřeberné množství podob.

← Tetsuya Noda,
Deník, 21 května 17, 2017,
dřevořez, serigrafie, 37 × 56 cm

↓ Hideki Kimura,
Kapky vody na uhlí, 2017,
serigrafie, 76 × 56 cm

↓ Eeva-Liisa Isomaa,
Líviin dům, mozaiková dívka, 2017,
3D tisk, 75 × 105 cm



Rozhovor s Martinem Velíškem

ALE CHUTNÁ MI TO JAKO CELEK

BARBORA KUNDRAČÍKOVÁ

Nabídku vést rozhovor s Martinem Velíškem (*1968) jsem dostala právě ve chvíli, kdy se ke konci chýlila výstava připravená pro Muzeu umění Olomouc – Post. Print, mapující místní sbírky grafiky (2019). V souvislosti s rešeršemi jsem tehdy narazila na texty Doroty Folga-Januszewské. Nejzajímavější pro mě byl ten poslední, zařazený do katalogu předloňského 10. Trinále polské grafiky (Muzeum Slezska v Katovicích, 2018), v němž poprvé použila pojem „pangrafismus“.

Předpona „pan“ mě potěšila nejvíce. Je totiž docela vtipné, že právě grafika, médium stojící dlouhodobě na okraji zájmu odborné i laické veřejnosti, může být najednou identifikováno jako to, které zásadním způsobem formuje veškeré lidské vnímání, myšlení, imaginaci i sebe-pojímání. Schopnost propojovat oblasti, strategie a funkce, které za normálních okolností chápeme jako svébytné nebo dokonce protikladné, je něčím, co stojí za pozornost. A jednotlivý grafický tisk je skutečně názornou ukázkou toho, jak snadno ze spleti prvků, barev, tvarů a významů vzniká struktura, hierarchizovaný vizuální systém, navíc patřičným způsobem otevřený a flexibilní. Jakou souvislost má toto vše s Martinem? On sám rád s pojmy a slovy pracuje, rád je pokouší, přitom ale zůstává ve své tvorbě pevně ukotven, téměř věcně usazen. Díky tomu může svobodně využívat různé přístupy i média – trochu amatérsky, tj. neortodoxně či netradičně, vždy ale s přístupem profesionála. Představuji si, že jeho mysl a ruka fungují na principu komparativní lingvistiky. Naučíte se jeden jazyk a vstoupíte na území, z nějž můžete nahlížet všechna ostatní. Právě toto pro mne znamená také „pangrafismus“. A odtud se odvíjí i struktura našeho rozhovoru. Jeho cílem je dát prostor umělci, který sám sebe nazývá malířem, přesto bývá pravidelně oceňován právě v kontextu grafiky.

Martine, když se řekne grafika, automaticky mě napadá - „umění a řemeslo“, respektive „tradice a trend“. Obojí je spojeno jak s diskusemi o digitálním tisku nebo monotypu, tak vlastní pozicí média v kontextu současné (postmediální) vizuální krajiny. Přemýšlíte nad nimi někdy Vy sám?

Přemýšlím, ale spíše obecně. Podle mého jsou umění a řemeslo spojité nádoby. V dnešní době (vlastně už od Johna Deweyeho) mi přijde absurdní nějaké kategorie striktně vymezovat a oddělovat. Myslím, že spolu obě souvisejí a prostupují se. A jejich vzájemný poměr vůbec nemusí být vyvážený! Patří sem i negace, tedy záměrné popírání postupů či zkušeností. Ve výtvarném umění velmi paradoxně nemusí být „řemeslný systém“ tak viditelný (především v souvislosti s intermediální tvorbou – prostě proto, že používá i jiné systémy, často nevýtvarné – například sociologické), jako třeba v literatuře nebo hudbě. Ale obsah toho sdělení a jeho adekvátní forma, respektive sladění obojího, jedinečná volba desítek, stovek dílčích rozhodnutí v celém procesu vzniku uměleckého díla je specifická a originální nadstavba. To už leží mimo řemeslo. Řemeslo se dá naučit. Dá se předat. Ale jak s ním naložíte, jak se k němu vztáhnete a k čemu vám bude sloužit, to už je to jedinečné. Tedy, řemeslo je předpoklad a umění je jeho jedinečným, tvůrčím využitím (jeho vyústěním, aplikací, naplněním). A pozor, nikoliv jen použitím! Používání je více či méně pasivní činnost. Využití je činnost vědomá, aktivní a tvůrčí. Dlouhodobě to bez řemesla nejde. Jednou se vám může něco náhodou podařit, aniž byste o věci samé něco věděli či uměli. Ale když to chcete zopakovat, musíte o tom přemýšlet a snažit se pochopit, co se stalo. Umění není náhoda. Začnete se zabývat principy či jednotlivostmi věci vlastními, a tak se dostanete k řemeslu. A to není jen otázka manuální. To řemeslo je i například znalost Photoshopu. Myslím, že pokud chcete něco dělat soustavně a dlouhodobě, nemůžete minimum řemesla obejít. Nevím, jestli se dnes za řemeslo nestydíme. Řemeslo je určitá tradice. A v době, která ve jménu „absolutní“ umělecké svobody tradice ruší, boří, zpřetrhává, se může řemeslo jevit jako anachronismus. Tradice je v navazování, a navazovat asi není „in“. Málokdo chce dnes navazovat, pokračovat. Každý chceme být nový, jiný, zvláštní, výjimečný… Formální výjimečnost je vizuálně nejvděčnější. A v tomto druhu „výjimečnosti“ je dnes kupodivu přípustná i destrukce či technologická anarchie, vulgárnost, necitlivost, negramotnost, neznalost atd.

Ptám se možná i proto, že znám nejen Vaši volnou tvorbu, ale také návrhy pro užitý design. Vaše „krabičky“ mi přitom vždycky připadaly spíše jako hlavolamy – jako hry, tak trochu v gadamerovském smyslu.

Téma rozumění, či porozumění je i v obalovém designu důležité a hlavolam je v tomto případě určitě cesta špatným směrem. Měli bychom se v porozumění setkat. Udělal jsem kdysi následující zásadní zkušenost: Snažil jsem se pracovat efektivně a ekonomicky, to znamená navrhovat obaly s ideální výtěžností archu, z něhož se obal vysekával, a pak také minimalizovat následné operace, včetně lepení nejrůznějších klop, protože ty „věc“ prodražují. Jde o to sladit technická a technologická kritéria s těmi ekonomickými a pak, protože jde o design, i s těmi estetickými. K mému překvapení jsem zjistil, že i když naplníte více méně dokonale všechna uvedená kritéria,

↖) Martin Velíšek, *Fauteuil IV*, 2016, prořezávaná autorská hlubotisková technika, 24,5 × 30 cm

stejně nemusíte dospět k ideálnímu obalu. Jednou jsem vytvořil obal – osmistěn. Byl krásný, dokonalá výtěžnost archu a ani jedna klopa se nelepila – obal byl tzv. samosvorný, držel svůj tvar jenom logikou skládání. Řeklo by se dokonalý obal. Jenže měl dvacet klop a naprosto zásadním způsobem záleželo na tom, od které a v jakém směru jste krabičku začali skládat a kterou klopu jste při křížení kladli přes kterou. Zkusil jsem dát rozložený obal své sestře, dvojčeti, aby ho složila. Nesložila ho. Jenže jsem ho pak nesložil ani já a trvalo mi pár minut, než jsem si vzpomněl, odkud mám začít skládat. Posedlost dokonalostí není dobrá cesta… Od té doby jsem obaly zkoušel na sestře a osvědčilo se mi to. Byly dokonalé jinak – respektovaly uživatele, nikoliv jen tvůrce. A jsme zpátky u vztahu umění a řemesla. K tomu všemu je totiž vždycky třeba přičíst člověka. Pokud ho nezohledníte, přestane to fungovat, nedává to smysl. Ona dokonalost člověka de facto popírá a ignoruje. Není mu vlastní. Dokonalý je stroj. Mám k tomu ale tendenci i ve volném umění. Ještě na škole mi jednou Miloš Šejn řekl v souvislosti s mou prací, že je dobré si uvědomit rozdíl mezi konceptuálním uměním a myšlenkovým rébusem. Bedřich Dlouhý mi pro změnu říkal, že mám sklon k intelektuální fabulaci, ale tak či onak je to otázka srozumitelnosti sdělení. Pochopil jsem, že je to, co se, mimo jiné, musím hodně učit.

A není komplikovanost, kterou popisujete, obecnějším rysem? Nesouvisí třeba s obavou, že všechna gesta, motivy, tahy štětcem nebo způsoby otisku už objeveny byly a jde především o to, jak je nově kombinovat? V souvislosti s tím mě napadá – jaké to je učit umění?

Nejsme tabula rasa, to je jisté, mimo jiné proto, že se jako umělci nerodíme, ale stáváme se jimi a během tohoto „stávání se“ logicky absorbujeme věci kolem nás. V předešlé větě bych rád zdůraznil ten nedokonavý vid, tedy, že „stávání se“ umělcem je neuzavřený, nekončící proces. To je to, co nás také pojí se studenty umění. Vlastně jimi jsme všichni stále. Proto také nemám tohle apriorně rezignující stanovisko rád. Je možné, že to tak je, ale to nás nezbavuje povinnosti začínat každou novou věc s tím, že tohle tady ještě opravdu nebylo, že to bude naprostá bomba. A to, že to pak nedopadne, je jen motivací k dalšímu usilování – tak ale příště už určitě ano! S každým obrazem, každou grafikou mám pocit, že vstupuji někam, kde ještě přede mnou nikdo nikdy nebyl. Proto je pro mě tvorba také tak trochu (vlastně hodně) o velké samotě. Mám pocit, že chodím sám v pusté krajině a hledám „své“ obrazy… Učení se umění je zvláštní věc. Umění je, a to se možná opakuji, velmi individuální mentální a manuální činnost. Zatímco ta manuální souvisí s řemeslem a dá se naučit, ta mentální souvisí s vnitřním ustrojením, naturelem, způsobem uvažování, vnímání, cítění… atd. Je tak jedinečná a výjimečná jako každý jeden člověk na zeměkouli. To je svrchovaný prostor každého z nás. Chcete-li učit tohle, musíte kus svého já upozadit, aby vznikl prostor pro ty druhé. Abyste je byla schopna vnímat a vznikl prostor pro dialog. Ve škole můžete inspirovat. A i tak musíte dávat pozor, abyste neučila sama sebe, ale „jen“ otevírala onen zmíněný prostor, v němž se můžete setkat. Učení je pro mě diskuse, a obsah toho slova znamená hledat, přetřásat, zkoumat, ukazovat… a ne dělat rozhodnutí, anebo dokonce najít patent na rozum, v našem případě na umění.

Učení se jako diskuse je vůbec zajímavé téma. A vede mě přímo k druhé zmiňované dvojici kategorií – tradici a trendu.

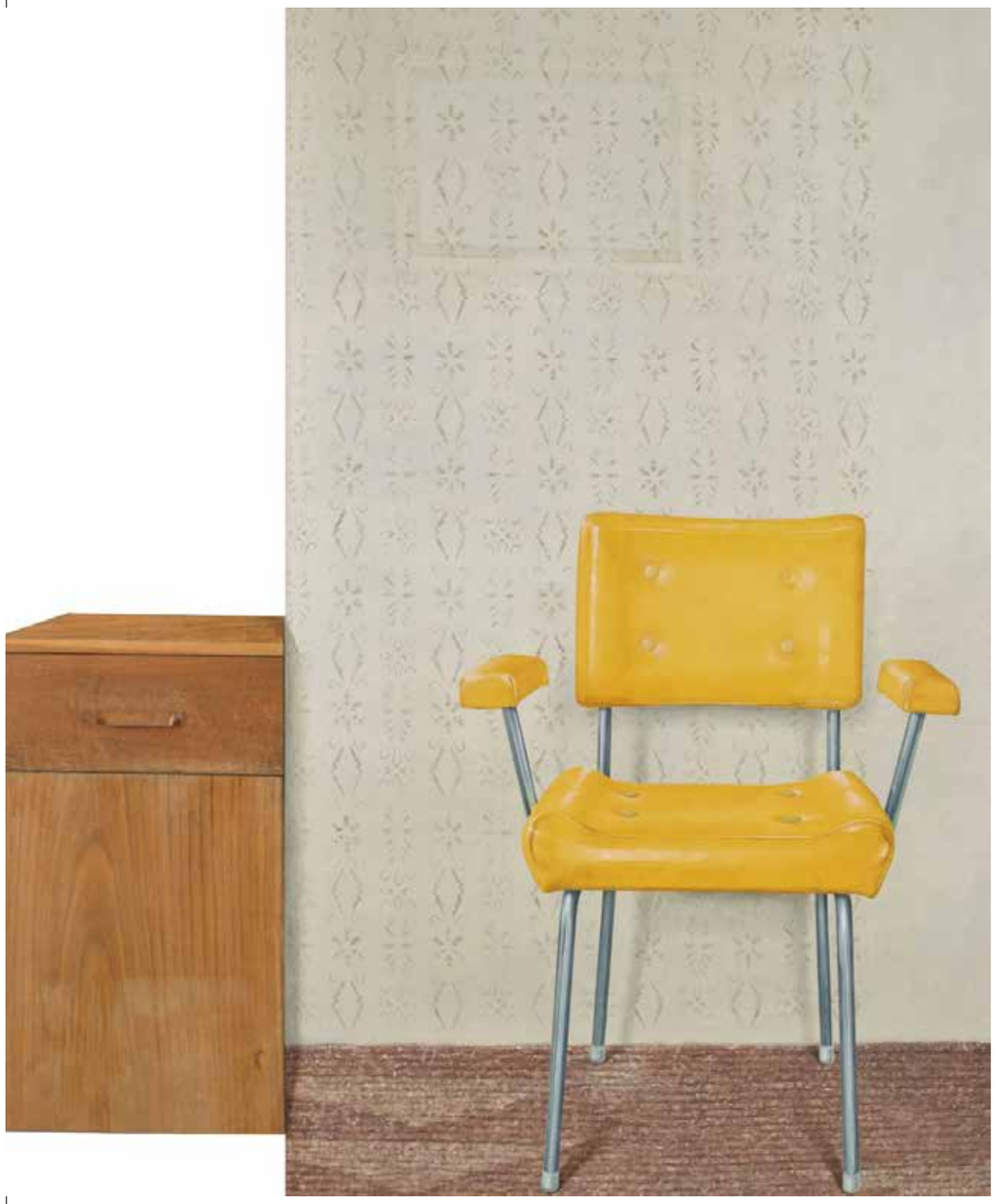
Možná ano. Nakonec, slovo tradice pochází z latinského tradere, což znamená předávat. K tomu předávání je ale ještě také třeba přebírat. Tradice je tedy něco, co je předáváno a současně také přebíráno. Bez přebírání není předávání možné. A tak také může tradice skončit – tedy že není, kdo by ji převzal. Takže na tradici se spolupodílíme. Pokud jde o trend, je možné obrátit se ke germánským jazykům, v nichž tohle slovo znamená mimo jiné kruh nebo velmi analogicky kroužit, točit se či obíhat. Teprve s koncem 19. století se objevuje význam „tendence“, nebo „směřování“ a ještě později, v polovině 20. století, dostal trend současný význam. A teď k vizualizaci, která mi z toho vyplývá – tradici si představuji jako linii, přímku s počátkem a koncem kdesi v nedohlednu, a trend jako drobné, tu kratší, tu delší meandrování – jakési kudrlinky – kolem této přímky, které ale na dohled začínají a na dohled končí.

Napadá mě, jestli může existovat tradice, spočívající na „trendovosti“. A jestli ano, pak zda to náhodou není to, co žijeme… Anebo jinak – z potřeby býti „trendy“ se pomalu stává tradice.

Záleží na úhlu pohledu či na vzdálenosti od problému, jak a čím se to jeví. Kdybych to měl vztáhnout na svou práci s grafikou, pak nemaje klasické grafické školení, mějím patrně tento druh tradice (a tradice z něj vyplývající). Ale zase do ní (do grafiky) vnáším jinou tradici – tradici vlastní řekněme oborům, které pracují s papírem, například obalovému designu. Čímž patrně vytvářím v grafice trend. Ještě mě napadá, že tradice je jeden z mála dialogů v procesu tvorby. Jinak je to totiž převážně monolog…

Tradice je taky založena na dodržování pravidel a trend se vůči nim rád vymezuje. Souvisí to s tím jen volně, ale kdysi jsem zaslechla kousek diskuse, které se účastnil Pavel Kosatík. Nevybavím si už přesnou souvislost, mluvil ale tehdy o tom, že Střední Evropa po roce 1918 nikdy nedostala příležitost vytvořit vlastní systém – a ten, ve kterém teď žijeme, je proto tak vágní, protože mu chybí struktury. Zajímalo by mě ale, jestli to nějak se vztahem tradice a trendu konkrétně v našem prostředí nesouvisí.

Řekl bych, že žijeme v době, kdy je tendence (tedy stále ještě trend, a nikoliv tradice) pravidla nedodržovat. Kouříme pod cedulí, která to zakazuje, blinkr v autě při odbočování leckdo nepoužívá, rychlostní omezení na silnici tím spíše. Možná ve jménu vlastní svobody. Nedodržujeme je v individuální situaci. Tedy v situaci, kdy „spoluhráče“ přehlížíme, ignorujeme, protože je nevidíme nebo prostě nevnímáme. Jsou nám jedno. Můj názor je v tu chvíli také pravidlo a vnímáme ho daleko podstatněji. Je zvláštní, že například ve sportu to neděláme. Když si jdu zahrát fotbal, respektuji, že má svá pravidla. Kdyby neměl, nezahráli bychom si. Pravidla dodržujeme proto, abychom nezůstali sami, nebo lépe, abychom mohli zůstat spolu a rozuměli si. Je to věcí dorozumění. Když nedodržuji pravidla v grafice (například technologická), může to vést k nedorozumění s grafikou, například k tomu, že se deska nezaleptá, nebo zaleptá příliš. Pravidlo je norma, která se osvědčila. Můžeme s ním polemizovat, což je tvůrčí stav, proces vlastního znovuobjevování (často bolestný). Ale a priori ho ignorovat, je povýšenost.



↗) Martin Velíšek,
Křesílko GELB, 2018,
olej na plátně, 170 × 100 cm + objekt,
71,5 × 39,5 × 2 cm

Úplně mimo téma – pamatuji si, jak „komplexní“ pravidla dovedou být – z fyziky mě napadá Ampérovo pravidlo pravé ruky a Flemingovo pravidlo levé ruky…

Myslíte, že je možné pravidla inovovat takovým způsobem, aby tradice nezmizela, ale trend měl pocit, že nás před ní nemusí zachraňovat?

Já nevím, jestli lze pravidla inovovat. Možná lze vedle těch starých klást nová. A čas a praxe je vytřídí. Pravidlo je důsledek procesu poznání. A to je, myslím, nekonečné (to poznání). Co to znamená v případě grafiky? V čem je pro Vás osobně tolik přitažlivá právě ona? Grafika je jedinečná právě tím, že je grafikou. Nejde ji zaměnit za nic jiného. Ano, je to svébytný prostor technologický i mentální, který má svá pravidla. Skutečnost, že se těm pravidlům musíte podřídit (jinak totiž hrozí, že se vám ani nepodaří nic vytisknout), vede k tomu, že je poznáte. A když je poznáte, můžete si s nimi začít hrát. Tradice je prostor pro naši zkušenost, ale také laborování. Tradici je možné prožít aktivně. Tedy tvůrčím způsobem. Oproti malbě uvažuji v grafice více méně nebarevně. Je to komprimovanější sdělení. Nejčastěji řeším elementární kategorie, jako je rytmus, rovnováha, napětí, poměr… a nezatěžuji se vizuálně upovídaným realismem jako na obrazech. Jakmile vezmu do ruky štětec, začnu si hrát s iluzí reality. A povídám a povídám… V grafice (naštěstí) tuhle potřebu nemám. Naopak, grafika mě nutí k jisté jednoduchosti. To mě na tom láká. Jsem to já a současně někdo úplně jiný. Je to velmi milosrdná schizofrenie. Vnímám se stále především jako malíř. Tím, že jsem v tomto oboru „atestován“, cítím k němu zodpovědnost, úctu, závazek… Když se vrátím zpět k tomu, o čem jsme už mluvili, tak také mé řemeslné znalosti a zkušenosti v malbě jsou nesrovnatelně větší než v grafice. Někdy to ale cítím jako svazující. V malbě řeším spoustu technologických věcí. Dnes už zcela podvědomě, ale přece. A jsou věci, které mi svědomí nedovolí – třeba natřít plátno latexem nebo ma-

lovat na krabici od pračky… V grafice se cítím mnohem volnější. Zároveň se ale mnohem více ostýchám, právě pro tu jistou nezkušenost. Tak ji nahrazuji jinou zkušeností, zkušeností s papírem. A tam už je to pro mě zase mnohem jistější „terén“.

Lze tedy ještě o grafice hovořit jako o umění na papíře a s papírem? Kdybych se měla vrátit ke své zkušenosti s muzejní sbírkou, řekla bych, že rozhodně ano – tisk na papíře je výsostný sbírkový předmět. Na straně jedné bych přitom docela žehrala na tradici (třetí rozměr? nové technologie?), na té druhé jí ale velebila – je to totiž důkaz, že dvourozměrný obraz je stále pro lidskou imaginaci nenahraditelný.

Papír je věc, která mě na grafice baví asi nejvíc. Je to materiál úžasných vlastností! Pro mě osobně materiál, na který nejenom tisknu, ale z něhož dělám i matrice. Obalovým designem jsem se živě několik let. Každý den mi prošla rukama spousta nejrůznějších papírů. Každý týden jsem byl v tiskárně, na výseku, v knihárně. Komunikujete s lidmi, kteří vědí o papíru po technické stránce všechno. Je to ideální škola. Dělal jsem také technické výkresy pro raznice. Tam musíte opravdu znát vlastnosti materiálu (papíru), ze kterého se bude obal vysekávat. Co snese a co ne. Druhý impulz představovala studentská nouze. Když jsem kdysi na škole dělal grafiku, neměl jsem peníze na měděný plech. A tak jsem hledal způsob, jak to obejít, jak najít levnější materiál. Po letech se oba impulzy spojily. Dneska už vím, co od papíru – matrice potřebuji, a podle toho si ho vybírám. Pak si s jeho vlastnostmi prostě hraju. Vždycky je tam prostor pro to, že mi papír ukáže nečekaný směr. A jestli má papír jako matrice nějaký limit? Z povahy toho materiálu je dané, že otisků z matrice nelze udělat mnoho. Ale to mi nevadí. A pak je další svět sám o sobě – a to je možnost do papíru řezat. Tedy do vytištěné grafiky. O tom už jsem ale mnohokrát mluvil. Tak jen stručně – prořezané plochy jsou pro mě ekvivalentem těch potištěných. S prořezanými částmi počítám hned od začátku, tedy ještě před tiskem, když dělám matrici. Občas je to dokonce tak, že mě napadne nejprve ta prořezaná část a až poté ta potištěná.

Martine, Vás na Akademii výtvarných umění učil mimo jiné už zmiňovaný Bedřich Dlouhý. Ten v eseji, který vyšel ve sborníku ze sympozia Současný stav malby (ed . Zdeněk Beran, 1994), napsal, že kdokoli udělá na plátně čáru, vstupuje do říše myšlení. Ať už jde o Vaši grafickou práci nebo malbu, kresbu, knihy nebo papírové obaly, mám pocit, že jsou všechny založené na vtipu, a že je to přitom vtip výjimečný v tom, jak přirozeně vyplývá z techniky, média nebo prostě řečeno materiálu, který je pro ně použit – to znamená z hmoty. Vtip taky musí být rychle rozpoznán a pochopen! Co tedy pro Vás znamená spojení „umění a myšlení“?

Já si na to sympozium pamatuji. Tenkrát ho končil Knížák s tím, že je zřejmé, že malba už je vlastně passé. Jako student pátého ročníku malířského ateliéru jsem měl potřebu přihlásit se s tím, že je s podivem, že nám to nedali vědět už v prváku, abychom to nestudovali, když to vlastně už nemá smysl… Dobrý příklad vtipu s docela hmatatelným dopadem. Velkou radost z toho ale nemám… Osobně umění považuji za mentální činnost s manuálním projevem. Umění je způsob komunikace, sdělování. A komunikace by měla být důsledkem přemýšlení. Kdyby to neplatilo například u toho verbálního, byla by promluva sledem více či méně artikulovaných zvuků. Jenže tomu tak není. Právě myšlení z ní, mimo jiné, dělá nástroj dorozumění. Paralelou ve výtvarném umění by bylo nejspíše bezmyšlenkovité pokrývání plochy barvami. Což ještě samo o sobě není uměním. K němu je třeba mentální aktivita. To ale vždycky nemusí být jen myšlení. Často je to jakási intuice, cit, emoční reakce. To všechno ale stejně řídí mozek… Myšlení mi pomáhá malovat (nebo dělat grafiku) a umění mi pomáhá „formulovat“. A ještě k tomu vtipu. Ten předpokládá jak myšlenkovou úroveň, tak technickou virtuozitu. A teď nemluvím tak úplně o sobě. Napadá mě v této souvislosti renesanční kánon, tedy hudební skladba s kontrapunktickou formou. Schopnosti tehdejších skladatelů byly tak vysoké, že si mohli dovolit se bavit. Tak vznikaly nekonečné, spirálové, račí, zrcadlové či dokonce zrcadlově račí kánony. Specialitou jsou tzv. enigmatické kánony, kdy bylo třeba nejprve rozluštit způsob, jak se mají provést. Úsměvně působí fakt, že řada z nich je dosud nerozluštěna… Možná, že právě proto nás tolik přitahují…

V našem prostředí se „myšlení obrazem“ věnuje nejvíce asi Miroslav Petříček, který je také Vaším přítelem. Vím, že jste spolu pracovali mimo jiné na knížce Pohledy (které tvoří obrazy) (2012) a vybavuji si také text, v němž Petříček skvěle poukazuje na význam chyby – která podmiňuje život. Co Vám z jeho filosofické osobnosti připadá nejpřitažlivější a čím Vás nejvíce ovlivnil?

Mluvit o filozofovi, jakým je Miroslav Petříček, mě uvádí do rozpaků… On je především velmi normálním člověkem. Na Petříčkovi mě baví jeho žitá fenomenologie. Jak fenomenologicky kouří cigaretu a fenomenologicky pije kafe. Tím chci říci, že je z něj velmi přirozeně cítit, jak je velmi přirozeně usazen v huserrlovském přirozeném světě. On je ilustrací toho, že není možné odečíst svět od člověka a člověka od světa. Proto vidí Petříček i v obraze přirozený svět. Obraz není kvantifikovaná výpověď o světě, to je to, jak se nám svět ukazuje. Vlastně ani nevím, jak jinak vnímat obraz, aby zůstal lidským, myšleno „člověčím“, pokud ne fenomenologicky. Věci se ukazují konkrétním způsobem. A ukazují se nám neustále. Věc, tedy ani obraz není dán celý, nikdy není dán celý jeho smysl. Nedokážeme ho vyčerpat, protože se neustále ukazuje. Ukazuje se znovu a znovu mně, a ukazuje se znovu a znovu každému, kdo se s ním setká. Dokud bude umění spojené s člověkem, bude ve smyslu shora řečeného nekonečné. Řekněme, že mi jako malíři otevřel husserlovské horizonty, v nichž jedna věc odkazuje k druhé a ta k další a k další a k další… Mimo jiné mě to uklidnilo a pomohlo mi to přijmout mé přecházení od malby ke grafice, od grafiky ke kresbě, od kresby k instalaci…

V úvodu jsem zmiňovala stať Doroty Folga–Januszewské a její pojem „pangrafismus“. Šlo by ale možná také říct prostě „estetika“. Při vědomí Vaší schopnosti pohybu na hraně médií by mě zajímalo, jak moc si napětí mezi formou, kterou volíte, a tím, co sdělujete, uvědomujete. Abych byla konkrétnější – jak víte, kdy s „perforováním“ Struhadla přestat? (Pozn.: Právě Struhadlo, prořezávaný hlubotisk, 1400 x 800 mm, bylo oceněno cenou Grafika roku 2019.)

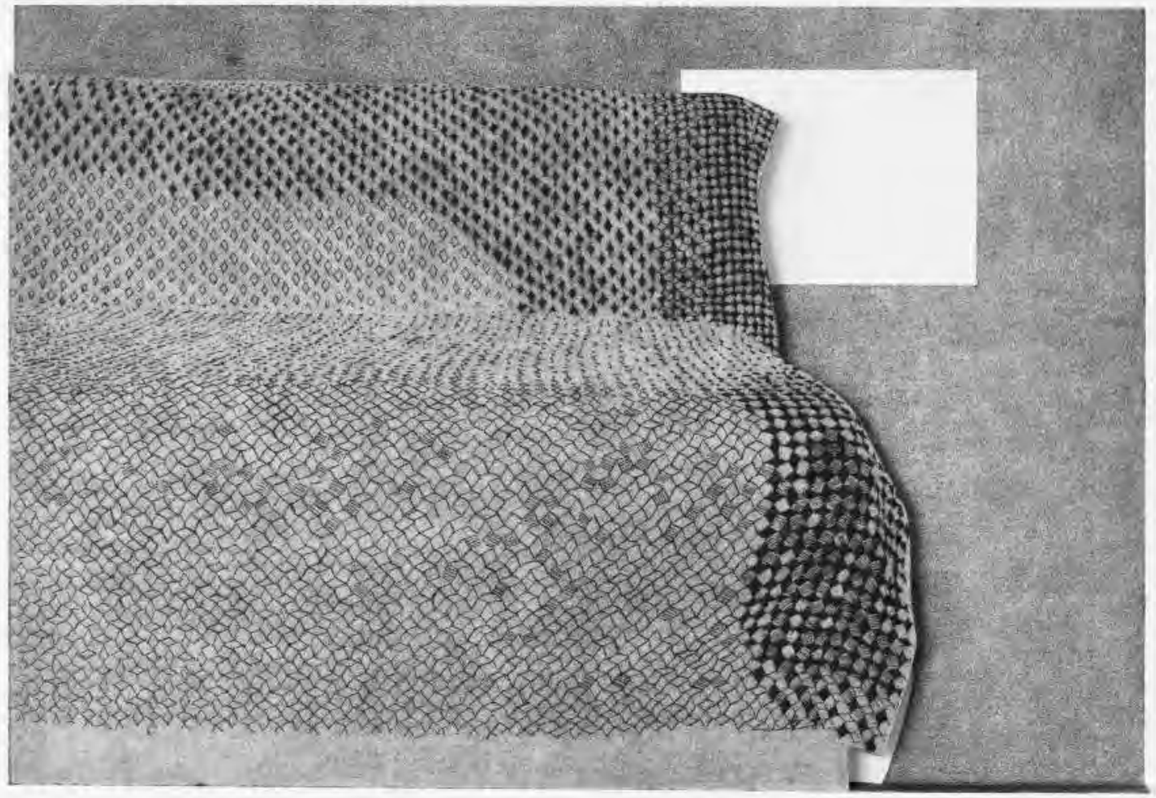
Odpověď může být, že hledám mezi nimi souvislost (tedy mezi obsahem a formálními aspekty). Estetika pro mě není jen formální aspekt věci. Ale ve skutečnosti to až tak jednoduché nebo přímočaré není. Tedy především pokud jde o to, kdy přestat. Obecně respektuji dílo. Tedy vedu s ním do určité míry dialog a původní či průběžnou představu konfrontuji s aktuálním stavem, s tím, co či o co si „věc“ říká. Beru to jako dialog. Není to mechanická ani formální záležitost. V určitém okamžiku se zastavím, sednu si, koukám na vznikající věc a přemýšlím znovu o tom, co skrze ni chci říci. Vracím se k tomu pocitu, který stál na začátku celého procesu, a zjišťuji, zda tam je či nikoliv, a co, který další krok mu prospěje a který ublíží. Z toho vychází pocit, zda už je hotovo či nikoliv. Zajímavé je, že ten dialog občas otevřu třeba po sedmi, deseti letech a znovu se, po tak dlouhé době, vracím k obrazům, které jsem považoval za hotové.

Přemýšlíte přitom nad tím, jak obraz „formulovat“, aby mu bylo rozuměno, nebo se spoléháte na svou intuici a zkušenost?

Nijak systematicky a programově o tom nepřemýšlím. Ale je docela dobře možné, že máme v sobě zaneseny jakési archetypy či latentní „komunikační“ tendence. Takže podvědomě stejně tendujeme k nějaké formě komunikace, k nějakému specifickému řádu. Tahle tendence musí vycházet z naší zkušenosti. Takže asi opravdu spoléhám na zkušenost a intuici. A jak docílit toho, aby „řád nebyl jen můj, nebo váš“? Paradoxně bych řekl, k tomu nás ostatně vedl Bedřich Dlouhý, neřešit to. Spolehnout se na bezprostřednost či vnitřní potřebu komunikace jako takové. Pokud opravdu máte co sdělit, bude vám rozuměno, protože se všichni setkáváme ve společném prostoru člověčenství (nechci, aby to znělo nabubřele, má to naopak vystihovat to elementární, všeobecné a současně niterné v nás). Pokud nemáte co říci, může být váš jazyk, jaký chce, a stejně se nedomluvíte, protože není co poslouchat. Iluze je něco, co člověka stále přitahuje. Vypadá to jako ideální forma komunikace. Přesto, že jde o mylný smyslový vjem. Chceme tedy býti klamáni? Chceme této realitě věřit, přestože víme, že není skutečná. Je to tedy patrně vzrušující napětí mezi tím, co vidíme a co víme. Jsme nastaveni tak, že v reálném světě tyhle dvě entity musí být v souladu. V umění ale nemusíme vědět. Je to prostor, kde se můžeme nechat unášet smysly, bez ohledu na vědění.

Martine, je pro Vás pak grafika něco zásadně jiného, než malba nebo instalace? Přece jen, rádo a často se o ní hovoří jako o hybridní formě, někde mezi písmem a obrazem. Pro mě je umění kontinuum.

Formální odlišnosti kresby, malby či grafiky nepovažuji v tomto směru za důležité. Všechno to ve mně běží současně a někdy je blíže povrchu to, jindy ono. Chci něco sdělit a volím formu podle aktuální situace. Když se chci vyjádřit rychleji, sahám po kresbě.



↓) Martin Velíšek, *Canapé Noir*, 2016, prořezávaná autorská hlubotisková technika, 24,5 × 30 cm

Když kontrastněji a elementárněji, volím grafiku. Když mám chuť vyprávět delší příběhy, vezmu si štětec a barvy. Velmi zjednodušeně řečeno. Také to funguje tak, že zkouším říci totéž ve všech třech médiích a koukám, jak si každé z nich říká o to „své“ a vede mě jinudy. Grafika je ale opravu něco úplně jiného. Kresbu i malbu vidíte okamžitě. V každou chvíli vidíte pozitiv. U grafiky si hrajete hodiny, dny i týdny s matricí, což ale není pozitiv, a jen zkušenost vám napovídá, jestli jste úplně mimo, nebo jestli jdete správným směrem. A teprve s vytištěním matrice dostanete definitivní odpověď. Vracel bych se k úvahám o řemesle, bez něhož se v grafice, spíše než kde jinde, neobejdete. Grafika má své technologické zákonitosti. Je v tom kus alchymie a tajemství. A to největší je úplně na konci, když sejmete z matrice po prvním tisku papír a okamžitě vidíte, jestli ano, nebo ne. Jestli mě něco fascinuje, tak je to ta přiměřená míry nejistoty po celou dobu práce a pak odpověď ve vteřině. Přijde mi to, že v životě je to hodně podobné. Investujete energii do něčeho a výsledky zjistíte až po čase. Vrátím se ještě k té komunikaci a k tomu, zda jde oddělovat oblasti tvorby. Sdělení v jistém smyslu netvoří jen jeden obraz nebo grafický list, ale souvislá tvorba autora. Když dáte ty věci vedle sebe, jakkoliv mohou být rozdílné, mělo by být slyšet jedno slovo nebo věta, které patří všem současně. A asi by mělo nějak souviset s obsahem nebo vnitřním naturelem.

Krom řady dalších věcí mě nepřestává fascinovat napětí mezi Vaší ostře realistickou (ale imaginativní) polohou a sklonem k naprostému minimalismu. Třeba Michal Ožibko mluví o tom, že realismus a abstrakce jsou si velice blízko přirozeně – že se totiž na pomyslné kružnici možností vizuální reprezentace téměř dotýkají. Souhlasíte?

Asi úplně ne. Dřív bych řekl, že ano, ale ta představa vychází z dvojrozměrného světa a také z jakéhosi (lineárního) řádu. Teď to vidím tak, že skutečnosti leží v trojrozměrném prostoru v různých vrstvách, všemi směry a řád jim dáváme sami svým pohledem na svět. Takže už to dnes nevidím jako kružnici… Jsou to spíše šunkofleky. Někdy je na vrchu šunka, jindy těstoviny a pak je tu ještě vejce… Někdy nevím, do čeho spíše kousnout. Ale chutná mi to jako celek. Mám problém namalovat abstraktní obraz. Prostě to necítím. Tedy namaloval bych ho, ale byla by to čirá spekulace. Naopak v grafice mám zase problém být realistický. Mám k tomu až jakýsi odpor. V kresbě jde, kupodivu, obojí.

Kdybych se pak měla ještě jednou vrátit k Dlouhému a k Petříčkovi, chtěla bych se zeptat na Váš vztah k prostoru. Mám totiž pocit, že Vaše obrazy mají docela silnou tendenci „odcházet“, stávat se trojrozměrnými a vstupovat do kontextu běžného života.

Také mám ten pocit. Mé obrazy vycházejí z běžného života. Řekněme z reality. A přijde mi přirozené, že se k ní zase zpátky „utíkají“. To, co mě zajímá, je dialog mezi iluzí a realitou, přičemž ale obojí má pro mě stejnou váhu. Toto je malba skutečného předmětu a toto je skutečný předmět. Dialog je tvůrčí princip. Nevidím ho jako souboj. Nejde o podřízenost jednoho druhému či o nedokonalost jednoho vůči druhému. Nesnažím se je porovnávat, prostě je kladu vedle sebe. A oni společně vytvářejí novou skutečnost. V tomto zrovnoprávnění je obojí stejně skutečné. Protože je obojí předmětem. Předmět – obraz a Předmět – židle. Je to vztah mezi myšlením a viděním. Anebo lépe dialog mezi myšlením a viděním. Jestliže v rovině vidění může soupeřit malba s předmětem a naopak, pak v rovině myšlení jsou si rovny. Nechci od obrazu, aby byl zaměnitelný s realitou. Chci od něj, aby byl naplno obrazem. Nechci diváka mystifikovat. A necítím se hyperrealistickým malířem. Když se blížím k tomu, že by obraz mohl být dokonalou iluzí, uhnu stranou. Vždycky tam vložím něco, co řekne divákovi, že je to obraz. Nejčastěji vytrhuji věci z reálného prostoru a stavím je do abstraktního (tedy ne zcela reálného) prostoru tvořeného barvou. Nepracuji, anebo velmi zřídka, s prostorovou iluzí. Snažím se pracovat s barevnou pastou, s viditelnou stopou tahu štětce, často jsou některé části obrazu záměrně nedokončené atd.

Jedním z trendů současné filozofie umění je nakonec „estetika každodennosti“. Osobně s ní mám spojeny docela pozitivní konotace, oceňování běžných maličkostí nebo návrat umění do lidského spektra – a napadá mě například série Vašich „křesílek“.

Ano, je to to, co mě zajímá. Obracím se programově ke všedním „drobnostem“. Těžko říci, jestli si na velká témata dnes už netroufáme anebo jimi pohrdáme. Anebo jestli cítíme, že jsou obsažena i v těch malých. Goethe řekl: „Čím je člověk v malých věcech, tím je i ve velkých.“ Láká mě ta představa dichotomie anebo ambivalence. A jejich spojení s člověkem. Jsme tu spolu, ale současně každý sám za sebe. Zajímají mě věci ošklivé, až jsou hezké, radostné, až to bolí, malé, až jsou velké… a samozřejmě naopak. Anebo třeba upovídané mlčení…

Na to už navazuje moje poslední otázka – pokud se umění stane všednodenní záležitostí, neztratí svůj význam?

Myslím, že se to nestane. Umění se samo od sebe nestane ničím. Je to otázka lidí. Lidé dávají umění smysl. A pak není to jen otázka toho, co se mi nabízí, ale toho, co si volím a jak se na to dívám. Umění se asi nikdy cele nevydá jedním směrem. Tedy například k zevšednění. To je právě fenomenologický přístup. Umění se neustále ukazuje, ale nemůže se ukázat cele. Nemůže se přestat ukazovat v horizontech. Nemůže přestat odkazovat k nejrůznějším souvislostem. Něco tak svrchovaně osobního nevyústí ve všeobecnou banalitu. To by znamenalo, že poznání, i to smyslové, je konečné. Ale ono není…

INTROITUS

BARBORA KUNDRAČÍKOVÁ, LENKA FALUŠIOVÁ, EVA VÁPENKOVÁ, ALENA VRŠANSKÁ

Krajina je fenoménem, který všechny a všechno překračuje. Kontextuální je dokonce i za situace, kdy se sama stává svébytnou bytostí, hrdinou vlastního příběhu. A že je jich řada a dají se vyprávět stále další a nové, dokládají také Lenka Falušiová, Eva Vápenková, Alena Vršanská. Nakonec, úsloví "nevstoupíš dvakrát do stejné řeky" není ani tak o proměně protékající vody, jako toho, kdo do ní vstupuje. Otázka, která mne napadá, je ta naznačená hned v první větě: Může být cokoli textem a kontextem zároveň?

Z marketingového hlediska by bylo možné s klidem říci, že "podobnost" je zlatou žílou, jíž dost dobře nelze vytěžit. Je to koncept jednoduchý, funkční, je možné jej bez potíží sdílet, neztrácí se v překladu, evokuje dojetí, napětí i potěšení. Podobnost je základem rodiny (Wittgenstein), víry (Collingwood), kulturní znalosti (Goodmann) i politiky (Rancière). Je ale také principem přirozeného světa, přírody, makro i mikrobiologie a botaniky, dokonce astronomie, matematiky a fyziky. A to i v časech relativity, virtuálních světů a dobrodružného fotografování černé díry. Podobnost je klíčem k porozumění sobě samému, druhým, živým i neživým, i světu, který nás obklopuje – a kterému říkáme krajina. Podobání se přitom předpokládá existenci druhého subjektu ve stejné míře, jako se text neobejde bez kontextu, a ani jeden z nich bez vnějšího pozorovatele. Podobnost chce být viděna a jako taková rozpoznána, text chce být čten a jako takový pochopen. Říci o něčem, že je zároveň textem i kontextem, pak znamená apelovat na podobnost vyššího řádu, na sounáležitost celku a části, znamená to volat nikoli po finál-ním provedení, ale po procesu - po přechodu mezi odstíny šedi, mezi "ještě ne" a "už ne".

Převedena na princip grafiky a vtažena do kontextu krajiny, se podobnost jeví jako samotná podstata tvořivosti, dokonce možná bytnosti samé. Vzájemné zrcadlení začíná u první krůpěje potu, prvního otisku desky, a končí u potřeby lidského oka hledat souvislosti, nacházet (vytvářet) a dekódovat vzorce. Člověk se v krajině odráží, s krajinou se identifikuje, krajina přitom tiše pozoruje jeho zrání a přežívá rozpad. Eva s Lenkou a Alenou sdílejí subtilnost prožitku, křehkost pocitu či osobního dojmu, také ale brutalitu

↑) Lenka Falušiová, *Tichá přítomnost*, 2020, tuš na plátně, 155 × 110 cm

objektivního světa, který pozorovatele nezahrnuje. Otisk je přece výrazem vrcholné intimity splynutí dvou cizorodých entit, z nichž každá se té druhé bezvýhradně dává, i naprostého popřením jejich svébytnosti. V otisku se text stává kontextem - pokud ale máme to štěstí, zůstává zacho-ván i jako text. A tak je tomu, alespoň podle mého, právě v uvedeném případě. Ještě bych zmínila možná Šimona Brejchu a Ondřeje Přibyla.

LENKA FALUŠIOVÁ

Lesní scenérie je plná struktur, napětí řádu a chaosu – taková je pro mne inspirace krajinou, z níž pocházím, Jeseníky. Je to krajina melancholická, tajemná a tichá. To ticho vnímám jako pocitové a neuchopitelné, jeho dotek je jedním z hlavních momentů mých obrazů. Viditelné vzniká projevem neviditelného, neproniknutelný les je plný přítmí, v němž se detaily větví vynořují ze tmy ke světlu. Vnitřní chaos, který lesní porosty evokují, jsem jako řád začala vnímat teprve díky častým toulkám v nich, jejich pozorováním. Téměř jako bych si osvojovala jakési vnitřní vidění, získala tajný klíč k pochopení. Je-li tma klidná, pohne se jas – tak se nakonec jmenuje také jeden z mých grafických listů. Tvar hmoty je pro mne otiskem paměti a pocitu, který je s ní spojen. V samotě krajiny se učím vidět ostře do dálky, souznít s tepem přírody a dýchat v jejím rytmu. Čím více času se věnuji těmto lesním motivům, tím více do nich také proniká bytnost místa a času. Fascinuje mne napětí mezi geniem loci a imagem loci. Jejich svorník nalézám ve věci, v kameni, ve stromu, v každém živém organismu. Je nezbytné vnímat jejich prostor existence. Naladit se na sílu ticha, na potřebný vnitřní klid. V takové chvíli mám pocit, že se vše propojuje a že jsem součástí celku.

Lenka Falušiová (1988 Vrbno pod Pradědem)
Kreslířka a grafička, absolvovala studia v Ateliéru grafiky I (prof. Jiří Lindovský, doc. Dalibor Smutný) na Akademii výtvarných umění v Praze (2012–2017). V roce 2015 obdržela cenu Grafika roku v kategorii studentských prací. Vystavuje samostatně (2014 Liberec, 2015 Šumperk, 2016 Terezín, 2019 Praha, 2020 Příbram ad.) i skupinově (2014 Vrchlabí, 2017 Klatovy-Klenová, 2018 Vevey, 2019 Bilbao, 2019 Berlin ad.).

↖) Lenka Falušiová,
Skály II., 2019,
čárový lept, 18 × 15 cm

↖) Lenka Falušiová,
Struktury, 2019,
čarový lept, 25 × 20 cm

ALENA VRŠANSKÁ

Zajímá mě krajina bez horizontu, začátku a konce. Krajinné struktury a rytmus povrchu země. Obraz krajiny se proměňuje především tím, co v krajině umělec hledá. Proto se i mé kresby mění podle toho, co je pro mě zrovna důležité. Prochodit a prožít si nějaké místo je pro mě zásadní. Dává mi to možnost krajinu lépe poznat a následně v klidu mého domova zpracovat a „přetavit".

Tak jako se krajina skládá z různých malých částí, tak i mé kresby se skládají z drobných tahů. Krajina – kresba pak už nemusí mít začátek, konec nebo horizont. Ale ani přesto by neměla ztrácet kontakt s reálnou podobou krajiny. Proto zakládám svou práci na skutečné krajině a zkušeností s ní.

Alena Vršanská (1990 Pardubice)
Kreslířka a grafička, absolvovala studia na Pedagogické fakultě University Palackého (2010–2013) a v Ateliéru grafiky I (prof. Jiří Lindovský, doc. Dalibor Smutný) na Akademii výtvarných umění v Praze (2013–2019). V roce 2017 obdržela cenu Grafika roku v kategorii serigrafie. Vystavuje samostatně (2016 Praha, 2020 Šumperk ad.) i v rámci skupiny (2014 Vrchlabí, 2015 Praha, 2018 Olomouc, 2018 Pardubice, 2019 Praha ad.).

↖) Alena Vršanská,
Mangerton, 2019,
tuš na folii,
222 × 105 cm

↓) Alena Vršanská,
Old Kenmare Road, 2019,
tuš na folii, 105 × 433 cm

↓) Alena Vršanská,
Gap of Dunloe, 2019,
tuš na folii, 105 × 410 cm

EVA VÁPENKOVÁ

Při práci postupuji od zachycení reálné krajiny, kterou tříbením zbavuji zbytečných příměsí. To nemá nic společného s abstrakcí, která odhmotňuje, nýbrž mnohem spíše s destilací. Principem tvorby je proniknutí k podstatě odebíráním přebytečného. Obsahově souvisí moje tvorba se způsobem přemýšlení – uskutečňováním prázdnoty. Prázdnotu vnímám v souvislostech východní filosofie, jako proces postupné eliminace všeho zbytečného a nepodstatného. Obrazy vznikají často z přibližného nejasného tvaru, z velké části nezáměrně. Následně postupuje doplnění, vytažení, ohraničení. Hledání základních principů utváření prostoru, tvaru a hmoty a „obalení krajinou“. Výsledný obraz ovlivňuje čistá plocha uvnitř i vně otisku matrice. Během „skicování“ v plechu myslím na velikost papíru, který obraz ponese. Když není prostor kolem dostatečný, obraz vnímám jako uzavřený, ukončený. Bližší je mi nedokončenost, nedořečenost. Představuji si, že jednotlivé obrazy vystupují z bílé plochy nebo se do ní zase zanořují. Tvoří sled proměňujících se okamžiků. Prázdná plocha papíru naznačuje plnost neohraničeného prostoru, ve kterém jsou všechny obrazy obsaženy. Myslím, že prázdný prostor je možno vnímat, podobně jako v hudbě, v napětí dvou hmot. Přesně vykonstruovaného tvaru s čistě emočním záznamem. Monotónnost a neustálé opakování představuje neměnný řád. Ten pro mě znázorňuje horizont, který je již ze své podstaty předurčený k tomu, že působí dojmem nekonečnosti a nekonečného opakování. Horizont je viditelnou hranicí oddělující prostor, který jsem schopna ovládnout, od neuchopitelné prázdnoty, ačkoliv je vlastně její součástí.

Eva Vápenková (1979 Praha)
Kreslířka a grafička, absolvovala studia na Katedře dějin umění Filozofické fakulty Karlovy Univerzity v Praze (2003–2009), v Ateliéru restaurování (Karel Stretti) a v Ateliéru grafiky I (prof. Jiří Lindovský) na Akademii výtvarných umění v Praze (2009–2015). V roce 2014 získala studentský grant na přípravu publikace věnované Ladislavu Čepelákovi. V roce 2016 obdržela cenu Nadace Hollar. Vystavuje samostatně (2017 Hranice, 2019 Kolín, 2019 Šumperk ad.) i v rámci skupiny (2014 Vrchlabí, 2015 Praha, 2018 Pardubice, 2019 Praha ad.).

↑) Eva Vápenková,
Finis Terrae V, 2014,
lept, akvatinta, papír, 17,5 × 25 cm

↑) Eva Vápenková,
Margo I, 2014,
akvatinta, papír, 15 × 25 cm

↓) Eva Vápenková,
Muxia I, 2015,
lept, papír, 34,9 × 50 cm

Rozhovor s Milošem Michálkem

KAŽDÝ DEN – JEDEN NOVÝ GRAFICKÝ LIST

ONDŘEJ MICHÁLEK, PETRA MAZÁČOVÁ

Miloš Michálek (1949) zasvětil celý svůj profesní život pedagogické činnosti. Jako ústecký patriot působil dlouhá léta na Pedagogické fakultě v Ústí nad Labem. V současné době vyučuje grafické techniky na ústecké Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně. (…) Projektem Záznamy (2017) se umělec vrátil ke koncepci svého deset let starého časosběrného dokumentu. Každý den po dobu jednoho roku vytvořil grafický list o rozměrech 17,6 × 12,5 cm bez ohledu na to, zda byl či nebyl na cestách. Právě dlouhodobé projekty tvoří velkou část umělcovy volné grafické i fotografické tvorby (…) Zatímco ve fotografických cyklech zaznamenává postupně neovlivnitelné změny okolního prostředí, v jednodenních grafických záznamech každý den cvičí svou výtvarnou imaginaci, aby vzdorovala rutině všednodennosti a ovlivnila estetiku konečného záznamu. (Petra Mazáčová)*

Miloši, na první pohled se může zdát, že uložit si každodenní práci v našem oboru může být kontraproduktivní. Inspirace nepřichází každý den ani chuť k práci… Jak to bylo v případě tohoto projektu?

Měl jsem z minulosti do začátku projektu několik nashromážděných, téměř připravených, nalezených potenciálních matric. Na každý den jsem se těšil. Nebyla to pro mne práce, byla to radost z tvorby, která mě neopustila. Ani den, ani noc bez grafiky!

Kdy bylo nejtěžší dodržet ten předem stanovený rytmus práce? Kdy se Tvé odhodlání stalo koulí na noze, anebo k tomu vůbec nikdy nedošlo?

Samozřejmě jsem celý rok krizi očekával, ta se však nedostavila. Manželka mě celou dobu podporovala. Myslím, že jsem se černou nocí a bílým dnem nastavil tak, abych nemohl být třeba unavený nebo nemocný.

Vytvářel jsi celou sérii se záměrem vystavit jeden list vedle druhého, tedy s vědo-

mím toho, jak budou listy působit vedle sebe? Anebo šlo jen o to, odevzdat se danému úkolu a splnit jej?

Listy jsem vedle sebe nepokládal, ani jsem s tím nekalkuloval. Poprvé jsem prezentoval řadu tisků 10. července 2017 (191. den) pro kurátorku Petru Mazáčovou, abych jí představil, co bych chtěl na podzim vystavit v roudnické galerii.

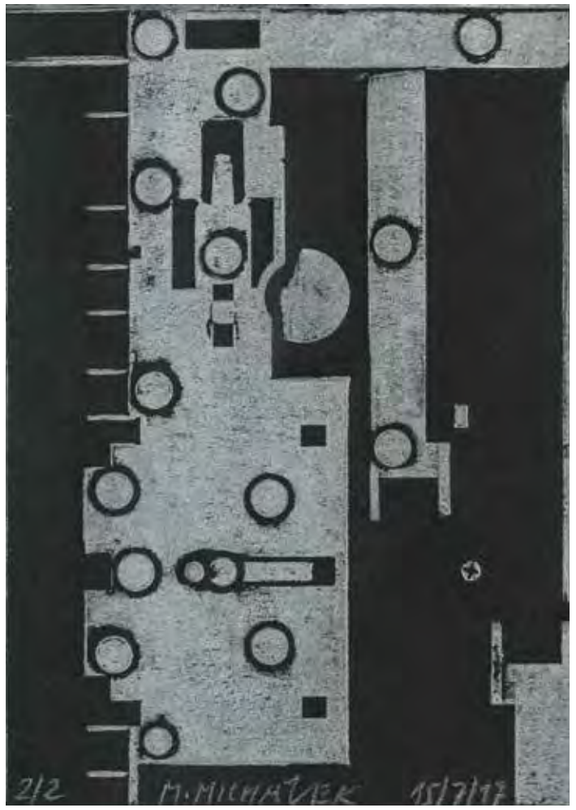
Jaká je Tvá vlastní bilance projektu a čím Tě obohatil?

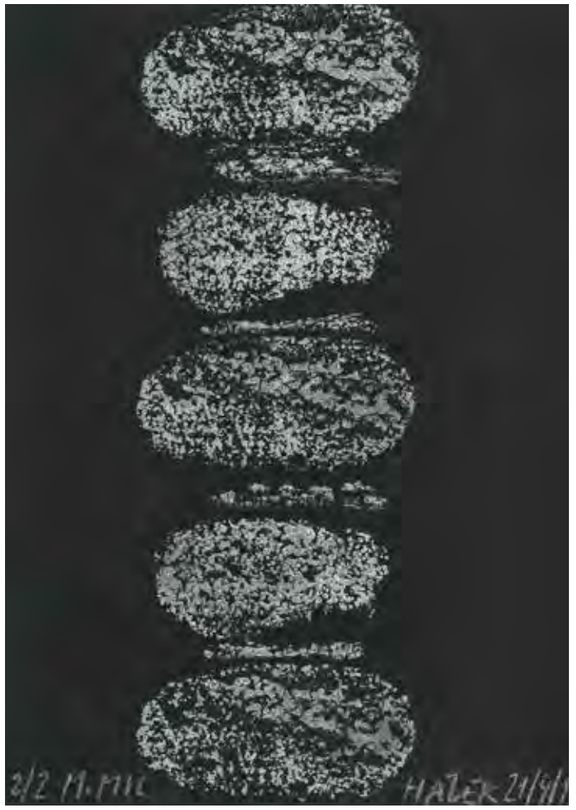
Část projektu jsem vystavil v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem (21. 9.–19. 11. 2017) a průběžně (5×) jsem k již nainstalovaným listům přidával uplynulé dny. Kdo přišel na výstavu poslední 323. den, tak uviděl soubor s ještě „mokrým“ tiskem.
Celý cyklus byl vystaven v GASK v Kutné Hoře, kde jsem také společně s autorkou textu Vendulou Fremlovou a kurátorem výstavy Richardem Drurym pokřtili vodou z Labe (dovezenou z Ústí) publikaci Černá noc bílý den.

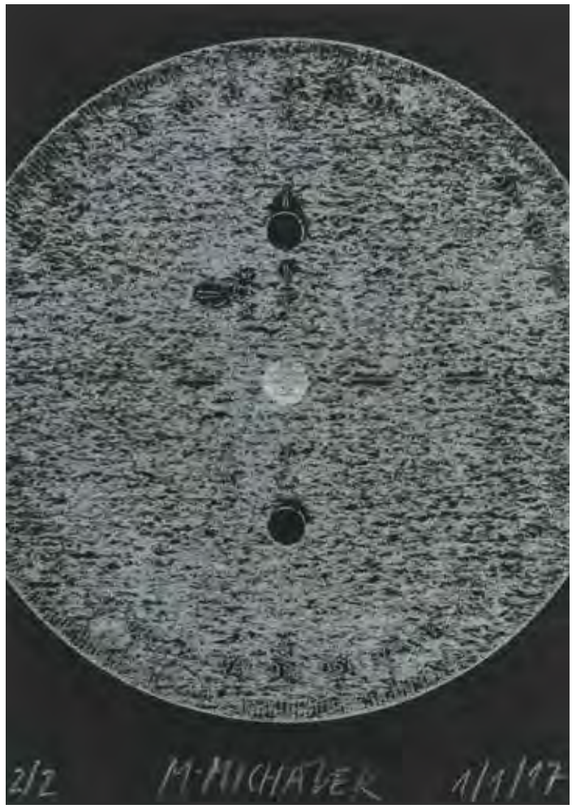
Aby u mne nenastal „absťák”, tak jsem následující rok (2018) tisknul týdně na jednou tak velký formát a ze dvou na čtyři tisky rozšířený náklad. Grafiky s týdením odstupem tak mohly být realizované barevně. 52 listů (Týdeník 18) jsem viděl vedle sebe až při instalaci kutnohorské výstavy Vyryto do paměti (7. 4.–9. 6. 2019).

V roce 2019 jsem v měsíčním intervalu vytvořil na opět jednou tak zvětšený formát a zvýšený počet tisků (8) cyklus Dvanáct, který jsem opět v průběhu výstavy v Kutné Hoře doplnil o nový měsíc. V letošním roce (2020) uzavřu celý projekt jedním ročním grafickým listem vytištěným na zvětšeném formátu a s odpovídajícím nákladem (16).
Grafika se stala neoddělitelnou součástí mého žití. Ideální!

* Petra Mazáčová
Výňatek s textu uveřejněného v katalogu vydaném Galerií moderního umění v Roudnici nad Labem







↑) **Miloš Michálek, Ukázky z knihy *Černá noc bílý den*, 2018, UJEP, Ústí nad Labem**

Recenze výstavy v pražské galerii Václava Špály 13. 12. 2019–26. 1. 2020

ŠIMON BREJCHA: ZAHRADNIČENÍ

LENKA KAHUDA KLOKOČKOVÁ

Šimon Brejcha svým souborem přítomných děl výstavy Zahradničení připravil návštěvníkům důmyslnou hru. Ti, kdož na ni přistoupí, mohou, prostřednictvím obrazových i textových indicií vedoucích k asociacím, docílit jistého druhu prozření a respektu, současně žasnout nad precizním obrazovým provedením, podléhat vznešenu a vstřebávat silný estetický zážitek.

ČISTOTA, MINIMALISMUS, DETAIL

Ihned po vstoupení do haly v přízemí, je zjevné, že byla výstava autorem pečlivě a systematicky připravena na míru galerie. Divák má v instalaci k potenciálnímu rezonování dostatek místa, času a měkkého světla. Do vystavených děl může vstupovat z bezprostřední blízkosti, beze skel, prohlížet si jemnosti vrstev potištěného morušového papíru aplikovaného technikou chine-collé na plátna. Monumentalitu obrazů nedělají jen jejich velkorysé rozměry a vhodné umístění, ale především vytříbené kompozice, vsazení tmavých a světlých míst otisků do formátu. Mistrovství specifické Brejchovy grafické techniky podtrhuje zachovaná nedotčenost nepotisknutých ploch papíru. Struktury otisků i matrice svádějí k dotyku. Osahávání očima a představa haptického zážitku může být citelná v bříškách prstů.

Na první dojem minimalistická vzdušná instalace pod svým povrchem ukrývá tíhu skutečnost. Jemný, nevinně vyhlížející detail prošité grafiky rudou nitkou naznačuje přivazování větviček. I ve své křehkosti a nepatrnosti opět vyvolává vědomí násilných gest člověka, a to nejen po stránkách mnohdy krutého estetizování rostlin za účelem dosažení efemérního lidského prožitku krásy či k jejich využití s cílem vytěžení úrody. V souvislostech se mi vybavují kameny navázané na větve jabloní, střih větví stromků, roubování, princip bonsají. Jako by samotný přírodní fraktál – trojdimenzionální ornament stonků, větví, květů a plodů, k vnímání krásy nestačil. Způsoby kultivace rostlin (nehledě na příbuznou oblast chovatelskou, šlechtění plemen zvířat) vede k uvědomění si obdobného zacházení člověka k člověku. Ideál přeměn entit slabších silnějšími, k obrazu svému. Evoluční vývoj lidmi urychlovaný. Zahrada je tedy místem, kde lidé svých intencí dostát mohou ještě v čase svého života. V Brejchových názvech zmiňovaná Ohnutí, Svázání ad., jinými slovy ovládnutí, podvolení, přimějí k myšlence, že tyto vrozené lidské vášně je lépe skrytě uplatňovat na rostlinách a havěti v prostoru vlastní zahrady nežli v lidském společenství.

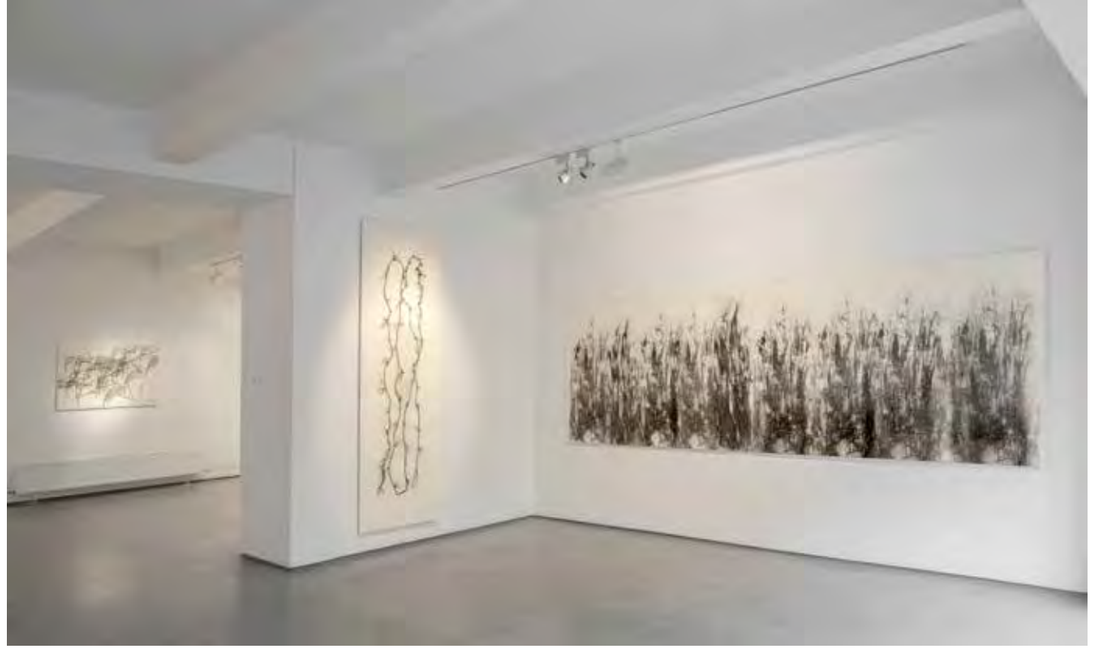
MULTIPLIKACE, KTERÁ FUNGUJE

Rostlinný ornament, který by měl podle odvěkých praktik a zkušeností lidské kultury konejšit mysl, je zde v propojení s názvem spíše znervózňující. Po zevrubnějším prohlížení opakujících se fragmentů obrazu divák narazí na problematická místa. Tam, kde by očekával to samé, je najednou změna, která může být až frustrující. Efekt lze přirovnat k rytmu opakujících se odsazení stožárů podél trati, které sleduje cestující z okna jedoucího vlaku. Zčistajasna by byly dva sloupy k sobě blíže, tedy od dalšího vzdálenější, nebo chyběl úplně. Zaznamenaná chyba či moment překvapení vyvolá znepokojení. Vrátí se pocit reality světa, v němž se vytoužené pravidelné opakování neodehrává.

Práce v zahradě s vědomím smrtelnosti
Téma zahrad šlechtění nebo, při rozdělení názvu, „zahrad ničení“ představuje limity a kompromisy člověka a samotných přírodních procesů. Ve svém vymezeném prostoru, na vzorku vlastněné půdy vyjmutém z divokosti přirozených dějů, s vědomím vlastní konečnosti i jasným vítězstvím nezastavitelného růstu a regenerace organismů, jež jej přežijí, dokud je živ, rok, co rok, zarputile zápasí. Projektuje do ní svou vizi řádu.

Slovo zahrada sebou nese vnímání hranic, jejichž překročení může pro nezvané hosty být osudným. Hemžící shluky různých vývojových forem hmyzu mohou asociovat pohled na aktuální situaci lidstva, přelidněnost území, planety, invaze, expanze, exody, naplnění kapacity, která již nelze rozšířit o další prostor. Na rozdíl od lidí, se organismy mohou pohybovat volně krajinou. Vyšší

↖) *Nové prapory*, 2019,
chine-collé, vlastní hlubotisková technika,
morušový papír washi 120 g/m² kašírovaný
na plátně, 150 × 300 cm (detail)



↑) Instalace ve Špálově galerii 1.patro
(© Marcel Rozhoň)
zprava:
Nesekaná tráva (Schovaní jsme v trávě), 2018–2019,
strukturální grafika, papír Hahnemühle 350 g/m²
kašírovaný na plátně 125 × 200 cm každý, diptych

↙) *Kameny mezi ploty*, 2018,
Chine-collé, vlastní hlubotisková technika,
morušový papír washi 120 g/m2 kašírovaný
na plátně, 150 × 210 cm

↙) *Opadané květy*, černý déšť, 2017,
strukturální grafika, papír Hahnemühle 350 g/m²
kašírovaný na plátně, 120 × 200 cm

mocí pomyslného zahradníka je lidstvu obrovská síla přírodních živlů a smrt, které naštěstí lidé nemohou ovládat, i když o tuto nedosažitelnou správu nečekaných jevů nikdy nepřestali usilovat.

Pokojný předobraz středověkého symbolu hortu conclusu – uzavřené zahrady se stává v tomto momentu dynamickým grafickým schématem interpretujícím lidský životní cyklus. Zušlechťování, realizování vlastních představ a celkové vyznění kompozice, tedy i atmosféry zahrady, je přirovnatelné k péči o svůj vlastní život. Jaká podstata je mého já, jaký dojem budíme ve společnosti, poznávání významu vynakládaného úsilí, uvědomění si dočasných stop celoživotní práce, které jsou v okamžení překrývány vrstvami stop dalších. Zápas s přírodou v zahradě je obdobou zápasu se sebou samým. Šupiny existenciálních dilemat kladené přes sebe mohou v určitých životních etapách jedince velice zdrcovat. Pocity nedokonalosti, zmaru a zbytečnosti mohou však po čase vyústit k povznesení, osvobození se skrze přijetí a pokoru. S takovou pokorou lze pak přistoupit i k přírodě a jejím zákonitostem. Už se netěšit z vlastnění, ale z pozorování.

↑) ukázky z krátkého filmu *TRNY*,
Kristina Kůlová_ FAMU 2020

↗) *Svazování I. – VIII.*, 2018–2019
vlastní hlubotisková technika, morušový papír
washi 120 g/m2 kašírovaný na plátně
70 × 45 cm a 70 × 50 cm, diptych (detail)

Rozhovor se Šimonem Brejchou

KRESBA OTISKEM

ONDŘEJ MICHÁLEK

Šimon Brejcha patří mezi grafiky, kteří při své tvorbě vycházejí z jednoduché materiality výrazových prostředků, přičemž se tento aspekt do velké míry, nepřímo i přímo, stává tématem grafických listů. Jde o postup, kdy samotná technologie otevírá výtvarníkovi prostor k vyjádření a zprostředkuje i nové obsahy.

Podíváme-li se do minulosti, způsob, který Šimon používá k vytvoření matrice, je podobný technice, již její autor, vídeňský grafik a tiskař Alois Auer (1813–1869) nazval Naturselbstdruck (patent z roku 1852). Jde o pozoruhodně jednoduchý postup umožňující vytvořit dokonalou botanickou i zoologickou ilustraci. Auerovy hlubotisky nenabízely jen siluety zobrazovaných rostlin nebo semen, nýbrž poskytly přesné obrazy stavby květů, listů, kořenů nebo i drobných živočichů, aniž by se na výsledku podepsala ruka kreslíře. Jde o metodu s poněkud zavádějícím názvem „přírodní tisk“ (angl. Nature printing nebo přesněji Nature-printed plant engravings), kdy se však nejedná o přímý tisk z přírodnin, protože tiskovou matricí nejsou např. listy rostliny, tedy postup, k němuž se uchylovali Auerovi předchůdci o staletí dříve.

Základem Auerovy techniky je olověná deska, do níž se za velkého tlaku otiskne vysušená rostlina. Různě silné části přírodního preparátu zanechají v měkkém kovu odstupňovaný reliéf, v němž pak ulpí různé množství barvy, a tiskem se tak „vyvolají“ nejjemnější podrobnosti rostlinné struktury. Obraz někdy připomíná až rentgenový snímek, kdy můžeme uvidět detailní průběh vláken listů nebo květů i to, co skrývají lusky. Touto technikou byly ve Vídni a později v Praze vytisknuty mezi lety 1855 až 1873 výpravné botanické atlasy.

Z jiného technologického hlediska jde o princip stereotypie, který se používá tehdy, není-li vhodné nebo výhodné tisknout přímo z originálu, např. z ruční nebo strojové sazby. Z jejího reliéfu se nejprve vytvoří mechanickým tlakem 3D otisk do materiálu, který pak slouží jako forma k odlití recyklovatelným snadno tavitelným kovem. I tento tiskárenský postup ovšem patří minulosti.

Šimon Brejcha výše popsaný princip přetvořil nejen v osobitou grafickou techniku, nýbrž jej také konceptualizoval, tj. učinil z něho východisko, tvůrčí strategii hledání i odkaz k věrohodnosti svého (estetického i technického) nacházení. V jeho pojetí nejde o demonstraci přírodnin, jakkoliv brilantně provedenou, nýbrž o to, jak k nám promlouvají fragmenty přírody přenesené do umění, kde se stávají prostředkem originální kresby. Způsob přípravy matrice a grafického uvažování autorovi umožňuje pohybovat se zcela volně v oblasti témat, jejich primárně vizuálního, jindy konceptuálního řešení, parafráze přírodních dějů na principu zahuštěných kumulativních kompozic, nebo naopak vstoupit na tenký, ale osvobodivý led minimalismu.

Ponechme však tento rámec úvah teoretikům nebo kurátorům a věnujme se Brejchově technice, s níž naštěstí nedělá tajnosti, takže mu nevadilo se o ni se čtenáři Grapheionu podělit.

Odkdy se této technice věnuješ a co je vlastně jejím principem?

Musím se ponořit opravdu hluboko do minulosti mého uměleckého snažení. Tam někde lze nalézt kořeny mnou využívaných technik. Takto zpětně si nadto uvědomuji, že mě snad vždy fascinovaly nalezené tvary a hlavně struktury, většinou přírodního původu, a tak jsem hledal způsob, jak je použít v obraze. Někdy přímo, někdy se staly jen inspiračním východiskem pro budoucí obraz. Počátkem devadesátých let jsem například přírodniny přilepené na plátno zaléval včelím voskem. V té době vznikaly i první odlitky struktur a později i slepotisky, které ale primárně nebyly určeny k tisku, třebaže už tehdy jsem se o to z různých důvodů pokoušel a realizoval jsem pár grafických cyklů. Cíleně a systematicky jsem začal využívat grafiku po stipendiu v grafických dílnách v Drážďanech v roce 2001 a ještě intenzivněji po mé výstavě v Nové síni (Skin so Soft) v Praze v roce 2005.
Ve své práci v současnosti používám nejvíce dva principy tisku, které precizuji celá léta a stále mě překvapují jejich nové možnosti. Oba postupy kombinuji, často se vzájemně doplňují a překrývají.

První bych charakterizoval jako specifickou formu strukturální grafiky. Využívaný postup mi umožňuje zpracovávat výchozí materiál v jeho původní, nalezené formě. Protože ho nepřekresluji, ale snímám jeho reliéf, je tudíž v grafických listech v podstatě fyzicky přítomný. Říká se tomu index, indexové zobrazování. Nalezený prvek odlévám do lukoprenu, čímž získávám výchozí negativní odlitek. Formu použiji následně k vícenásobnému pozitivnímu odlitku do epoxidové pryskyřice. Tak získávám základ tiskové matrice, která má formu jemného, vystouplého reliéfu. Nosičem těchto odlitků je buď silný karton nebo dřevěná nebo sololitová deska. Trvanlivost matrice je velká. Snese mezi 50 a 100 výtisky.

Ve druhém případě vyžívám princip vtlačení reliéfu materiálu do silného kartonu. Vznikne tak negativní, vyhloubený reliéf. A záleží na záměru, zda vtlačuji přímo nalezený materiál nebo jeho odlitek. Je to podobný princip jako u Auera, kterého jsem díky tobě objevil. V případě, že dělám slepotisk do kartonu pomocí epoxidového odlitku, a nikoli přímo z přírodnin, mohu velmi rychle a jednoduše vytvořit matrici s bezpočtem stejných elementů. Právě tento postup zmnožování prvku mi přijde jako nejzajímavější postup při tvorbě tiskové matrice. Mohu tak vytvořit relativně snadno matrici s padesáti identickými vázkami a když tuto matrici pak na jeden velký formát vytisknu desetkrát, získám grafiku, na které se vznáší roj 500 vázek, a přesto zblízka kreslí každý detail. Když odstoupím, tak při pohledu na tisk se v tu chvíli ztrácí význam mikroskopického detailu žilkování křidélek a toho bazálního tvaru těla a křídel a převáží iluze pohybu a hloubky obrazu. Tato proměna v průběhu vnímání mě baví. Jinak,

↑) *Zelená zeď*, 2018,
vlastní hlubotisková technika, papír Hahnemühle
350 g/m² kašírovaný na plátně, 125 × 200 cm

než za pomoci grafiky bych toho docilo-val velmi obtížně.

Často se stane, že samotná technika tisku autorovi napoví, jak dál tvorbu rozvíjet a nabídne mu nové myšlenkové pole. Jak to bylo ve tvém případě?

Lukopren, který používám, je přeci jen trochu drahý, a ne příliš ekologický materiál. Proto jsem začal experimentovat s využitím tzv. Mäsrovy desky. To je vlastně směs klihu a plavené křídy. (Původně byla určena k nahrazení matrice dřevorytu.) Díky stabilitě negativního odlitku mohu tento pak použít přímo pro tisk. Postup a recepturu stále precizuji a objevuji další možnosti, které jsou opravdu zajímavé. Kvalitu matrice ovlivňuje spousta proměnných, ale ty se dají ovládnout. V poslední době jsem se dostal k matricím velkým dva metry. Nejlepší na tom je, že to je téměř ekologická produkce. V podstatě téměř žádná chemie. A to je věc, která mě poslední dobou také dost zajímá. Navíc mě tento postup osvobozuje, protože mohu používat další materiály, které jsem dosud neuměl zpracovat.

Neustále mě ale fascinuje právě ta možnost zmnožování jednotlivých prvků v tiskové ploše. Uvědomil jsem si při tom, že tato vlastnost grafiky v tomto způsobu uvažování dostává úplně jiný smysl. Nejde o pouhou multiplikaci obrázku, to zvládne kdejaká kopírka, ale o využití vícenásobného otisku k získání nového výrazu. Vrstvení, překrývání, násobení, zhušťování, transparence, to jsou najednou pojmy formální výstavby obrazu, které je možné grafikou zkoumat.

Při přípravě posledních výstav (ve Smetana Q, Špálovce a v Hollaru) jsem při promýšlení způsobu prezentace dospěl postupně k nové formě adjustace a prezentace. O co jde: Grafický list je v podstatě kus papíru. Buď ho můžete prezentovat tak, že ho přitlučete přímo na stěnu (proč ne?), že ho dáte do rámu nebo do kazety pod sklo (to je pěkné, estetické, ale ztratíte kontakt s papírem – a když používáte morušový, je to trochu škoda), anebo zkusíte grafický list nakašírovat na plátno a prezentovat jej jako klasický obraz. To jsem udělal. Zjistil jsem při tom, že nejen že plochu obrazu mohu zvětšovat do míry, která mi do té doby byla zapovězena, ale také že mohu kašírované tisky svobodně klást vedle sebe a volně komponovat a kombinovat. Grafika, tisk se v těchto pracech stává jakýmsi stavebním kamenem k budování nového

↑) *Andělské sbory I.–XVIII.*, 2019
strukturální grafika doplněná kresbou,
papír Fabriano 220 g/m² 80 × 80 cm,
soubor 18 prací (Devátý anděl)

→) *Andělské sbory I.–XVIII.*, 2019
strukturální grafika doplněná kresbou,
papír Fabriano 220 g/m2 80 × 80 cm,
soubor 18 prací (Šestnáctý anděl)

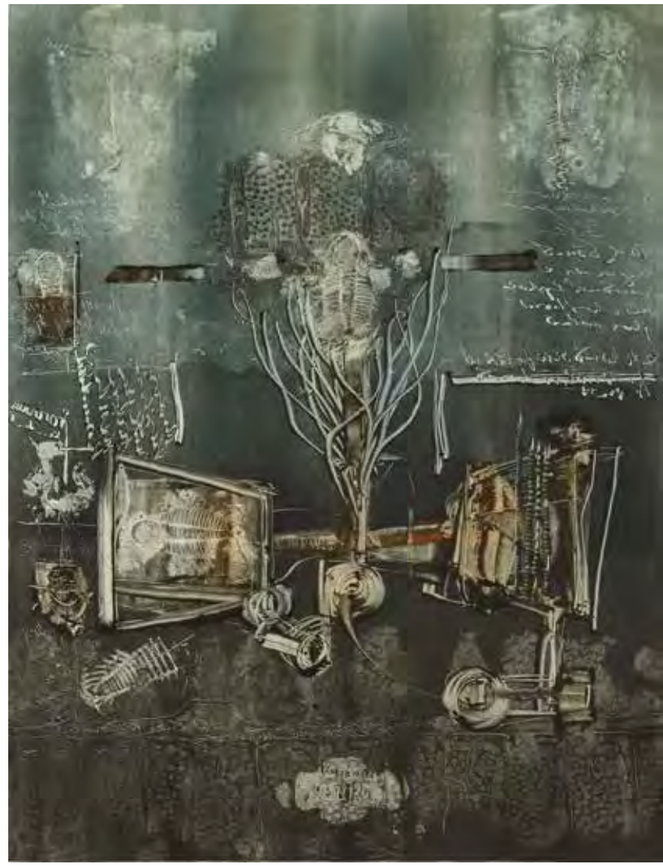
obrazu, který má s původní matricí pramálo společného. Dokonce se dostávám v poslední době i do prostoru, vystupuji z plochy grafiky. Toho, kdo má rád technologický purismus, to asi může popuzovat, já v tom ale vidím další možnosti grafiky. V téhle rovině se teď pohybuji a jsem zvědavý, jak se to bude vyvíjet.

Vztah přírodního a umělého je trvalým tématem umění, kde jej ale většinou nalézáme v ambivalentním pojetí. Tuším, že i Tvé tvůrčí východisko je obdobné, i když se nemohu ubránit dojmu, že někde v pozadí Tvých prací je především obdiv ke všemu, co vzniklo bez přičinění člověka. Takové zvláštní zřeknutí se autorství…

Ne, to ne. Autorství bych se u své práce hned tak nezříkal. Na některé věci jsem opravdu hrdý, protože vím, co je za tou zdánlivě jednoduchou formou skryto uplynulého času, rozvažování a experimentování. Můj přínos je asi hlavně v tom, že nalezené vytáhnu na světlo a najdu způsob, jak je vytisknout. K tomu obdivu k nalezenému se ale přiznávám. Je to nekonečný zdroj inspirace. Můj obdiv je však často směřován i k tomu, co vytvořil člověk! A někdy mi to bere dech, jaká je to nádhera! Zároveň mám ale také pocit, že funkce obrazu se oproti minulým staletím dostala do úplně jiné pozice. Jen si vezmi, ke kolika obrazům se dostal člověk v období renesance, baroka… moc jich asi nebylo. Náš svět je ale zahlcen obrazy. Z největší části virtuálními. Proto se já snažím pracovat s hap-ticky zajímavým materiálem a to navíc většinou ve velikosti 1 : 1, s materiálem, kterým můžu formulovat svou osobní zkušenost, který má symbolický potenciál nebo obsahuje historii nebo nějaký příběh… Nic virtuálního. To, že se věcí mohu dotýkat a přetvářet je, je pro mě důležité. Faktem ale je, že si uvědomuji, že podobný způsob práce vytváří jisté limity pro tvarosloví mých grafik. Proto také souběžně s grafikou hodně kreslím. Pro mnohé to bude asi překvapivé, že jsou to všechno kresby s člověkem a o lidech, žádné větve nebo havěť. Možná, že se mi tyto dvě polohy mé tvorby někde propojí. Jsem zvědavý. Uvidíme.

←) Oldřich Hamera,
Bez názvu, 1980,
aktivní lept, 27 × 19 cm

↓) Oldřich Hamera,
Ukřižování, 1972,
monotyp, 44 × 37,7 cm



Recenze monografie Oldřicha Hamery od Evy Čapkové

MNĚ VONÍ KAMENY

JIŘÍ BERNARD KRTIČKA

Monografická studie Oldřich Hamera z pera Evy Čapkové, vydaná nakladatelstvím *Arbor vitae* v roce 2019, představuje umělce, jemuž voní kameny, milovníka světa v podzemí, nezaměnitelného grafika a malíře, „tajně slavného" žáka a pokračovatele Vladimíra Boudníka.

Dosud převládá obraz Oldřicha Hamery coby svérázného solitéra, který na rozdíl od svých druhů z uměleckého undergroundu neodešel do podzemí pouze metaforicky, ale v doslovném smyslu slova: uhranut krásou minerálů a fosilií sestoupil jako mýtický hrdina do podsvětí, aby se odtud již nevynořil. S tím se zrodila mlhavá legenda a „tajná sláva" jeho osoby, ačkoli znalost jeho díla zůstává pouze vágní a útržkovitá. Zmíněný obraz je sice v jádru pravdivý, ale představuje pouze jeden, byť zásadní aspekt umělcovy osobnosti, která je ve skutečnosti mnohem bohatší a komplexnější. Monografie Oldřicha Hamery od Evy Čapkové je pokusem tento jednostranný náhled opravit a před stavit umělcovo dílo jako broušený drahokam, odrážející světlo světa mnoha odlišnými fazetami.

Potvrzení legendy nalezne čtenář již v jedné z úvodních kapitol knihy, nazvané Mně voní kameny, která popisuje umělcův niterný vztah k minerálům, jejichž kresby, barvy a tvary v něm od dětství podněcovaly představivost

a vyvolávaly citové rozechvění. Jak sám Oldřich Hamera přiznává, kameny se naučil poznávat nejen zrakem a hmatem, ale i čichem: *„Sirníky voní po síře, v halovcích zase cítím vodu. Ve vyvřelinách, jako třeba v žule, čichám ke kovářské výhni. Možná i střelný prach v nich čmoudí, snad z toho napětí, z utajené energie zemního materiálu, napjatého jako kšanda.“* Představy vyvolané smyslovými prožitky byly pro umělcovu tvorbu důležitější než jeho rozsáhlé, léty nastřádané vědomosti z geologie, mineralogie či paleontologie, neboť jak dodává: *„představa měla u mě vždy přednost před hnidopišskou, sebepřesnější odbornou znalostí.“*

Iniciačním bodem umělecké dráhy Oldřicha Hamery bylo bezpochyby setkání s Vladimírem Boudníkem v roce 1964, kdy byli oba umělci zaměstnáni v koncernu ČKD. Přátelstvím s Boudníkem, oficiální kulturou dosud odmítaným a ignorovaným, ale zasvěcenými znalci již respektovaným a obdivovaným, se pro tehdy dvacetiletého začínajícího umělce „otevřelo nebe“. Dostalo se mu zasvěcení nejen do Boudníkova uměleckého programu – explosionalismu, ale také do jeho inovativních grafických technik. Charismatický mistr byl navíc vždy ochoten se s žákem podělit o své bohaté praktické zkušenosti z oblasti grafického tisku. A nejen to, i podomácku vyrobená satinýrka, na které Hamera tiskl své první grafické listy, byla Boudníkovým darem.

Hlavní ideou Boudníkova uměleckého programu byla asociace představ na základě náhodných vizuálních struktur. Protože Boudník byl továrním dělníkem a obyvatelem velkoměsta, univerzálním modelem takových struktur se pro něj staly skvrny opráskané omítky na zdech. Ve svých výkladech explosionalimu však uvádí mezi podněty imaginace rovněž tvary mraků a skal a kresbu mramoru či dřeva, což dokazuje, že byl neméně senzitivním pozorovatelem přírody. Díky svému prorockému zaujetí, nekonformním životním postojům a nezávislé tvorbě se stal v druhé polovině padesátých let protagonistou umění informelu v Čechách. Oldřich Hamera nalezl v Boudníkově explosionalismu cestu, jak spojit svou vášeň pro tajemné podzemí a kresebné struktury minerálů a hornin se specifickým způsobem uměleckého vyjádření – neformální abstrakcí.

Eva Čapková rozvrhla dílo Oldřicha Hamery do tří období: raná fáze do roku 1968, období 1968-1989 a etapa od roku 1989 do současnosti. Napříč třemi obdobími procházejí tři základní linie díla, určené trojící hlavních výtvarných technik: aktivní grafika, strukturální grafika a monotyp. Každé období i tematický okruh autorka obecně charakterizuje a představuje komentářem vybraných prací. (Škoda, že v oddíle s reprodukcemi, který následuje po každé kapitole, některé z komentovaných prací chybí.) Další oddíly monografie jsou věnovány specifickým námětovým okruhům a některým zvláštním výtvarným technikám – vrstvený monotyp, aktivní lept, derealizace, koláž, asambláž. Cenné postřehy se nacházejí ve srovnáních Boudníkovy a Hamerovy tvorby. Čtenář se například dozví, čím se oba autoři liší v přístupu k aktivní grafice, nebo jaký je formální rozdíl v jejich pojetí symetrické strukturální grafiky.

Velká pozornost je věnována umění monotypu, které již Boudník významně pozvedl svou sugestivní imaginací a expresivní gestickou zkratkou. Hamera, jdoucí v jeho stopách, již během šedesátých let vytvořil rozsáhlé monotypové cykly na téma *Vodní svět, Zrod hmoty a Vesmír*. Právě v monotypii rozvinul svou tvorbu do plné tematické šíře a věnoval se jí i v době, kdy vlivem životních okolností musel grafickou tvorbu načas upozadit. Na okupaci Československa reagoval monotypovým cyklem *Pavouci zachvátili svět*. Během normalizačních let pak vznikly cykly *Vynálezci, Lunární stroje či Řád hlístů plochých*, jejichž společným jmenovatelem je jemný intelektuální humor. Je samozřejmé, že v nesčetných monotypech pojednal i své celoživotní téma – podzemní svět – a jeho ikonický motiv – trilobita. Monumentálním dílem je pak cyklus abstraktních monotypových krajin *Máj*, vznikající po čtyři desetiletí od poloviny osmdesátých let a spojující motivy slavné Máchovy poémy s motivy jeho cest do Krkonoš a do Itálie.

Již ve svém raném období se Hamera snažil emancipovat od vlivu svého mistra nejen v oblasti výrazu, ale též techniky. Monotyp v jeho pojetí se měl stát plnohodnotnou výtvarnou technikou, spojující v sobě kvality kresby i malby. Výsledkem jeho úsilí byl objev vrstveného monotypu, založeného na unikátním způsobu zpracování barev, které jsou nanášeny na tiskovou desku v několika souvislých vrstvách. Virtuózním ovládáním špachtle potom umělec vytváří barevnou kompozici postupným odkrýváním a mísením jednotlivých vrstev. Druhým objevem Oldřicha Hamery je technika aktivního leptu, při níž monotyp tiskne z kovové desky, zpracované leptem bez krytu. Tím dosahuje originální výtvarný efekt, kdy pod výraznou monotypovou kresbou tisku prosvítá a místy vystupuje v druhém plánu měkká struktura vytvořená leptem.

Třebaže není možné se na ploše recenze zastavit u všech oblastí nesmírně rozsáhlého a bohatě členitého Hamerova díla, je nutné udělat výjimku alespoň u jeho ediční a ilustrátorské činnosti. V období normalizace se Oldřich Hamera zapsal do neoficiální české kultury jako vydavatel, grafický úpravce a tiskař samizdatové edice *Explosionalismus*, navazující na stejnojmennou strojopisnou edici Vladimíra Boudníka z počátku padesátých let. Obnovená edice zahájila aktivitu roku 1974 vydáním souboru Boudníkových dekalků, kreseb a textů *Corpus delicti* a k jejím nejvýznamnějším titulům náleží *Intimní deník* Karla Hynka Máchy a *Cholupický den* od Ladislava Klímy. Vedle činnosti spojené s vlastní edicí Explosionalismus spolupracoval Hamera jako grafický úpravce a tiskař i s dalšími samizdatovými vydavateli, zejména s Václavem Kadlecem (*Pražská imaginace*) a Vladislavem Zadrobílkem. Po roce 1989 je jeho nejvýznamnější aktivitou na poli knižní kultury spolupráce s nakladatelstvím *Ve stráni* manželů Krupkových, pro něž ilustroval bibliofilská vydání Máchova *Máje* a Hrabalových *Pábitelů*.

Ve své monografii podává Eva Čapková plastický obraz tvorby Oldřicha Hamery a reflektuje nejdůležitější inspirační podněty, životní souvislosti a umělecké vlivy, které určily jeho podobu. V názoru na význam těchto faktorů bych se s autorkou v naprosté většině shodl, pouze bych mezi jinými silně zdůraznil filozofii Rogera Cailloise, kterou považuji za faktor zcela esenciální. V šedesátých letech dominoval mezi teoretiky psychologický výklad informelu, podle nějž je neformální abstrakce výrazem umělcova nitra, jeho emocí, úzkostí a tužeb. V opozici k tomu položil Caillois ve své *Zobecněné estetice* důraz na „syrovou a samorostlou“ krásu, vycházející z analogie se samovolně vznikajícími přírodními strukturami. Cailloisův přístup k umění informelu je tedy estetický a představuje plnohodnotnou alternativu k psychologickému výkladu.

Boudníkovo dílo vyvolalo v první polovině šedesátých let v Čechách mimořádně silnou rezonanci. Z několika desítek jeho následovníků však naprostá většina informální tvorbu opustila ještě před koncem šedesátých let. Příčina toho, proč pouze Oldřich Hamera zůstal neformální abstrakci věrný a v jejím duchu tvoří doposud, je podle mne tato: Hamera je po Boudníkovi jediným skutečným explosionalistou, který Boudníkův umělecký program vážně přijal a konsekventně naplňoval ve své tvorbě. Pro explosionalistu má informální tvorba objektivní základ v reálných přírodních strukturách a nemůže být proto považována za pouhý módní umělecký trend, ani za čistý záznam subjektivních emocí. V *Zobecněné estetice* nalezl Hamera nejen filozoficky fundované zdůvodnění Boudníkových idejí, ale i teoretickou reflexi milovaného světa minerálů a hornin. Není proto divu, že Oldřich Hamera byl u nás jediným umělcem, který Cailloise přečetl s porozuměním.

↗) Oldřich Hamera, *Bez názvu*, 1965–66, strukturální grafika, 35 × 27 cm

↖) Oldřich Hamera, *Jedinec*, 1972, monotyp, 44 × 37,7 cm

VZPOMÍNÁNÍ NA IVO KŘENA A JEHO TVORBU

ALENA LAUFROVÁ

O Ivovi Křenovi (1964–2020) jsem slyšela nejdříve ve spojitosti s unikátní sbírkou současného ateliérového českého skla, kterou jako kurátor postupně vytvořil a vedl na pardubickém zámku. Také to, že založil skupinu Rubikon, sdružující několik vynikajících sklářských výtvarníků.

Poté jsem viděla jeho nepřehlédnutelné linoryty a párkrát jsme se potkali v Hollaru. V roce 2014 jsme společně udělali rozhovor pro Grapheion (bylo to na přání tehdejší šéfredaktorky Simeony Hoškové) a spřátelili jsme se. A není divu, Ivo byl laskavý a vstřícný, se smyslem pro jemný humor a to, o čem kultivovaně vyprávěl, bylo vždy k věci a zajímavé.

Jsou umělci rozervaní a rozpolcení, kteří svou tvorbou hledají vnitřní smír, jsou věční experimentátoři oscilující mezi pochybností a nekritickou sebejistotou. V případě tvorby Iva Křena jde o harmonickou rezonanci mezi jeho vnitřním světem a světem přírodních scenérií i procesů odehrávajících se pod povrchem, témat, která jej bytostně přitahovala a byla pro něj trvalou inspirací. Krajiny intimní i monumentální, lyrické, zamyšlené i dramatické, symbolické i s tajemstvím. Ivo patří k autorům, kteří u nás pozvedli opomíjenou techniku linorytu. Právě ten mu dával téměř neomezenou svobodu v hledání a kombinaci grafických postupů a výrazů a ideálně odpovídal jeho malířskému vnímání a cítění.

Tvorba Ivo Křena je typická hledačstvím vlastního krajinného tvarosloví, které vychází ze skutečných zážitků z přírody. (Ivo se netajil počátečním velkým vlivem svého profesora Bořivoje Borovského na Pedagogické fakultě v Hradci Králové, kde vystudoval výtvarnou výchovu a češtinu). Opírá se o záznamy, ke kterým se vrací i po delší době. (Například skici z Islandu Ivo

zpracovává až po desíti letech). Vjem konkrétní krajiny tak prochází proměnou, tvary se redukují, často jde o řeč symbolů. Vedle tvarů se uplatňují struktury, které krajinu blíže charakterizují, uvádějí do kontextu nebo naznačují neviditelný svět mikrosvěta. Neméně zásadní je volba barev. Ručně tiskne jednu barvu na druhou, mohou vzniknout i více jak třicetibarevné soutisky. Počet barev si Ivo neplánoval, grafika vzniká postupně, v průběhu práce se rozhoduje o dalších krocích. Právě otevřenost a jakási „pomalost“ tohoto tvůrčího postupu Iva přitahuje, umožňuje mu meditativní vnoření se do krajiny, naslouchání jí i sobě samému. Proces dobrodružného zkoušení a hledání pokračuje tak dlouho, dokud výsledný linoryt nepovažuje za definitivní. Ivo je v kombinaci barev vynalézavý a překvapivý. Zároveň má každá jeho grafika jinou kompoziční skladbu. Kompozice jsou velkoryse pojaté, oproštěny od detailů, se zřetelným emočním nábojem. Zasahují svojí náladou, intimitou, výtvarnou sdělností. Ivo svým grafickým dílem odhaluje duši básníka a jistě není náhodou, že první linoryty – byť černobílé – Ivo vytvořil jako svoji diplomovou práci ke skladbě Noc s Hamletem Vladimíra Holana.

Setkání s Ivo Křenem, stejně jako s jeho tvorbou, výrazně oslovilo a dotklo se mnoha lidí. Přátel, znalců grafického umění i náhodných diváků. A důvod je jasný. Tento muž džentlmenského chování a jednání, jemný a citlivý člověk patří k těm umělcům, jejichž dílo je ve vzácné shodě s vlastní vnímavou, přemýšlivou a pozitivně laděnou podstatou. Taková díla nepodléhají módním tendencím a jejich výpověď stále působí na ty, kteří mají otevřená srdce.

↑) Ivo Křen, *Noční hlídka*, 2012, linoryt, 45 × 65 cm

VAVONOVÝ RÁM

JAROMÍR RYBÁK

Vzpomněl jsem na takovou lapáliji, co jsem s Ivoškem zažil! On miloval vymodelované situace a různé poťouchlosti. Tak jsem mu připravil po telefonu dost poťouchlou příhodu. Vystavovali jsme společně v jednom divadle a já mu nabídl, ať se netrmácí vlakem, že zapůjčím jeho grafiku i s vavonovým rámem a že stejně se tam na stěnu vejde jen jeden obrázek. Na výstavě mu po telefonu říkám, že vše proběhlo v klidu a pořádku, jen že ta jeho grafika byla ukradená a Ivošek povídá: „No to jsou dnes nenechavci! Kdo by si to pomyslel!“ Tak jsem ho přerušil a povídám mu: „Víš Ivo, oni tu grafiku nechali opřenou o zeď, ale ukradli mi jen ten vavonový rám!“ Po hlubokém tichu (Ivo se vydejchával) pak spustil eskapádu lamentování na dobu, kdy už nikdo nectí umělecké hodnoty! A tak jsem ho chvilku v tom nechal a pak jsem mu musel říct pravdu, že jsem si to podle vymyslel.

A takových blbin, jsme na sebe pořád vymejšleli! Bylo to s ním moc bezva, byl pro každou špatnost.

VÝSTAVY SOUTĚŽE PERIODICKÉ VÝSTAVY KONFERENCE VELETRHY

13. MEZINÁRODNÍ BIENÁLE SOUČASNÉ GRAFIKY IOSIFA ISERA

PLOJEŠŤ/RUMUNSKO
MUZEUL JUDEŢEAN DE ARTĂ PRAHOVA
(4. prosince 2019 – 6. února 2020)

↑) Judy Woodbornová – *Clotho, předlena ze tří sudiček*, linoryt, Cena S.C. BES Romania

V roce 1993 při příležitosti konání retrospektivní výstavy malířské tvorby Iosifa Isera se v Muzeu umění župy Prahova „Ion Ionescu-Quintus“ zrodila – prostřednictvím jeho již zesnulé ředitelky, umělecké kritičky Ruxandry Ionescuové – myšlenka uspořádat bienále grafiky. V průběhu třinácti dosud uskutečněných ročníků význam události neustále rostl, stoupal počet účastníků a rozvíjela se z kvantitativního i kvalitativního hlediska, pokud jde o práce zařazené do soutěže. Bienále je určeno všem rumunským i zahraničním profesionálním umělcům bez ohledu na věk a všem grafickým technikám. Oceněná díla, ale také velká část ostatních přihlášených prací se stávají součástí sbírky muzea umění v Ploješti. Do 13. ročníku bylo přihlášeno 447 prací 286 autorů ze 47 zemí. 316 z nich bylo darováno muzeu.

Cena rady župy Prahova: ***Somsuk Surapong***, Thajsko, Beznaděj, kombinovaná technika
Cena radnice města Ploješť: ***Serena Pagniniová***, Itálie, Hostina II (Il bancheto II), lept
Cena rumunského svazu výtvarných umělců: ***Aura Evelina Raduová***, Rumunsko, Do školy, měkký kryt
Cena Muzea umění župy Prahova: ***Masaaki Sugita***, Japonsko, Maják z úst, rytina
Cena firmy S.C. BES Romania: ***Judy Woodbornová***, JAR, Clotho – předlena ze tří sudiček, linoryt

4. MEZINÁRODNÍ CENA RENÉHO CARCANA ZA GRAFIKU

BRUSEL/BELGIE
BIBLIOTHECA WITTOCKIANA
(do 23. února 2020)

↑) Malgorzata Chomicz Chomicz – *Ticho XI*, 2018, linoryt, 500 × 700 mm, Grand Prix / 1. cena

Neziskovou organizaci asbl Espace René Carcan založil v roce 1990 René Carcan (1925–1993). Jejím hlavním úkolem je rozvíjet grafické umění. Dvacet let po jeho smrti se Espace René Carcan ve spolupráci s Nadací krále Baudouina rozhodly vytvořit Mezinárodní cenu Reného Carcana za grafiku, která byla poprvé udělena v roce 2014, a tím splnit největší přání umělce. Soutěž je otevřena grafikům a studentům grafiky všech národností a každého věku, kteří používají následující techniky: hlubotisk, linoryt, dřevoryt, sítotisk a monotyp.

Porota: Virginie Caudronová, Muzeum kresby a původní grafiky v Gravelines, Francie (předsedkyně poroty); Charlotte Massipová, výtvarnice, Francie; Geneviève Laplanchová, výtvarnice, dokumentaristka, Švýcarsko; Rebekka Baumannová, výtvarná umělkyně, Švýcarsko; Roger Dewint, grafik, čestný profesor kresby a grafiky na Bruselské akademii, Belgie

Grand Prix / 1. cena (5 000 eur): ***Malgorzata Chomicz***, Silence XX, Silence XII, Silence XI, linoryt
1. uznání (3 000 eur): ***Fumio Jamaguči***, Zimní krajina 01, Modříny v polích, Bříza v zimě, Strom na blatech, litografie
2. uznání (2 000 eur): ***Henri Dupont***, Cannisse, Stigmata (Stigmates), Růžová bačkora (Chausson Rose), Bdění na červeném pozadí (Réveil sur fond rouge), lept
Cena veřejnosti: ***Malgorzata Chomicz***, Jednoduše květ artyčoku

36. ŽIROVANÁ VÝSTAVA MEZINÁRODNÍHO SDRUŽENÍ SPOLEČNOSTÍ PASTELU

DUNEDIN/USA
DUNEDIN FINE ART CENTER
(1. dubna – 10. května 2020)

↑) Christine Swann – *Dojem (Impact)*, 318 × 406 mm, Cena Prix de Pastel

Vystaveno bylo 86 kreseb pastelem od umělců ze šesti zemí, zastupujících 36 členských společností IAPS, vybraných ze 1114 přihlášených prací z USA a 11 zemí celého světa. IAPS, založená v roce 1994, v současnosti sdružuje 94 členských společností a rozrůstá se každým dnem.

Porota pro výběr prací: Myles Johnston, Anna Wainrightová, Charles Peer
Porotkyně pro udílení cen: Brooke Allisonová

Cena Prix de Pastel: ***Christine Swannová,*** Pittsburgh PAL, Dojem (Impact)
Zlatá cena: ***Lyn Asseltová***, First Coast PS, Ze skal do lesa (From Rock to Wood)
Stříbrná cena: ***Vianna Szaboová***, Great Lakes PS, Poslední hurá (Last Hurrah)
Bronzová cena: ***Yana Goliková***, RRPS of Nevada, Devon rex
Čestná uznání: ***Brenda Boylanová***, PS of America, Večer v Elginu (Elgin Evening); ***Natálie Čekotová,*** NPS Rusko, Přímo po schodech nahoru a pak doprava; Ying Fengová, North America PAA, Šťastná holčička (A Happy Girl); ***Jennifer Evenhusová***, Northwest PS, Červená u cesty (Roadside Reds)

MEZINÁRODNÍ BIENÁLE GRAFIKY ČÍNSKÉ REPUBLIKY

TCHAJ-ČUNG/TCHAJ-WAN
STÁTNÍ TCHAJWANSKÉ MUZEUM VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
(online v důsledku covid-19 od 3. června 2020)

Porota: Li-fa Shaih, umělecký kritik; Čchin-Jüan Rock Šen, grafik a hostující profesor, Státní tchajwanská pedagogická univerzita; Manray Hsu, nezávislý kurátor a kritik; Ming-Dje Jang, grafik a profesor, Státní pedagogická univerzita Kao-siung; J.J. Shih, bývalý ředitel Muzea současného umění Tchaj-pej a Muzea výtvarných umění Kuan-tu

↑) Dan Obana, Japonsko – *Změna v neznámé*, digitální tisk,

Zlatá cena (400 000 TWD): ***Dan Obana***, Japonsko, Změna v neznámé, digitální tisk
Stříbrná cena (200 000 TWD): ***Henryk Krolikowski,*** Polsko, Člun
Bronzová cena (100 000 TWD): ***Tek-Khean Lee***, Malajsie, V kouři
Zvláštní cena poroty (80 000 TWD): ***Akimitsu Tamawake,*** Japonsko, Vzpomeň si na mě; Chisanuphol Presanvorakitkool, Thajsko, Ozymandias
Cena za zásluhy (50 000 TWD): ***Orlando Martinez Vesga,*** Kolumbie, Projekt pro architekturu vzduchu (fáze 2); ***Amnat Kongwaree,*** Thajsko, Parazitismus; Hyun-Jin Kim, Tchaj-wan, Existence-W#3; ***Tching-Šiuan Wang,*** Tchaj-wan, Pozornost z povzdáli; ***Džintu Mohan Kalita,*** Indie, Vztah
Čestná uznání (30 000 TWD): ***Rafael Gil,*** Argentina, Topografie zdi II; ***Dimitrije Pecić,*** Srbsko, Pohled z okna; ***I-Fej Tchaj,*** Tchaj-wan, Soustředěný duch; ***Warisara Apisampinwong,*** Thajsko, Síla východní barvy č. 4; ***So Imaizumi,*** Japonsko, Nemůžu čekat na šanci při nízkém startu

40. MEZINÁRODNÍ SOUTĚŽ MINIATURNÍCH TISKŮ CADAQUÉS 2020

CADAQUÉS/ŠPANĚLSKO
TALLER GALERIA FORT
(27. červen – 30. září 2020)

↑) Sally Cutlerová, Velká Británie – Pod večerním sluncem příroda pozoruje, kolagrafie, jedna z oceněných prací 2020

Obraz nesmí být větší než 10 × 10 cm (na papíře ne větším než 18 × 18 cm). Přijaté práce budou vystaveny také v Galerie L'Etang d'Art v Bages ve Francii a na dalších místech. Každý oceněný umělec bude pozván, aby uspořádal výstavu vlastních miniaturních grafik v rámci následujícího ročníku mezinárodní soutěže v galerii v Cadaqués během letní sezony.

Ocenění:
Sally Cutlerová, Velká Británie, Pod večerním sluncem příroda pozoruje, kolagrafie
Satoru Jasuda, Japonsko, Nestabilní spočinutí, lept
Elvira Rodríguez Rourová, Španělsko, Je to tady (Estic aquí), kolagrafie

GRAFICKÉ TRIENÁLE MISKOLC 2020 ZPÁTKY DO BUDOUCNOSTI

MIŠKOLC/MAĎARSKO
MUZEUM OTTÓA HERMANA – GALERIE MIŠKOLC
(25. července – 4. října 2020)

↑) Csaba Fürjesi – *Hotová budoucnost (Futurum exactum)* I, linoryt, tisk z výšky X6, Velká cena města Miškolce

Porota pro 1. kolo výběru: Krisztina Dékeiová, historička umění; József Gaál, výtvarník; László Lengyel, historik umění; Katalin T. Nagyová, historička umění; Péter Stefanovits, výtvarník
Porota pro 2. kolo výběru: Katalin Aknaiová, historička umění; Péter Jónás, grafik, vítěz hlavní ceny minulého ročníku; Gyula Július, grafik; Ábel Kónya, grafik; Éva Vargaová, sochařka, vítězka hlavní ceny minulého ročníku

Velká cena města Miškolce: ***Csaba Fürjesi,*** Hotová budoucnost (Futurum exactum) I–II, linoryt, tisk z výšky X6
Cena ministerstva lidských zdrojů: ***Gábor Koós,*** Bez názvu (projekt Chiméra), papír, dřevo, frotáž; ***Vaii Morilor,*** frotáž
Cena Tamása Kovácse: ***Tamás Felsmann,*** Flucuat nec mergitur 1–2, digitální tisk
Zvláštní odborná cena Maďarské akademie umění: ***Barnabás Szita,*** Situace, gicléé + AR
Cena svobodné galerie a umělecké kolonie: ***Anett Cifraová,*** Vztahy, měkký kryt, ruční výšivka; Grafické zátiší – Giotto nikdy nenamaloval mouchu, sítotisk
Cena Nadace pro maďarskou grafiku: ***Tamás G. Kovács,*** Tajná přísada, linoryt s potiskem šablony; Samolepky, linoryt na samolepicí fólii
Cena firmy Nalors Grafika: ***Bianka Dobóová***
Cena Sdružení maďarských grafiků: ***Kinga Horváthová,*** Konektor XI, XII, akvatinta
Cena mezinárodní umělecké kolonie Šamorín: ***Luca Oberfranková,*** In principio erat verbum I–II, textil, sítotisk, zvuková instalace
Cena Institutu výtvarných umění Univerzity Károlye Eszterházyho: ***Adrián Ernő Rakk,*** S černou prací je naše budoucnost temná; Čas plyne, peníze přicházejí; Stavíme, litografie
Cena Výtvarného ústavu Filozofické fakulty Rippla-Rónaie, Univerzity v Káposváru: ***Anna Mészárosová,*** Zastavěné prostředí I–II, akvatinta
Cena časopisu Spanyolnátha: ***Tamás G. Kovács***

3. MEZINÁRODNÍ MINI PRINT CANTABRIA 2020 MOŘE A MAJÁKY

SUANCES/ŠPANĚLSKO
CENTRO DE ARTE FARO CABO MAYOR
(14. srpna – 31. prosince 2020)

↑) Amy Sandsová – *Souhvězdí XXI (Constellation XXI)*, jednotisk – serigrafie a laserový výsek, 1. cena

Letos se odvážilo soutěž obeslat 273 výtvarníků ze 44 zemí světa 676 grafickými díly malého formátu (20 × 20 cm).

Porota: Alexandra G. Nuñezová, ředitelka Espacio Alexandra; Nuria García Gutierrezová, ředitelka výstavních prostor Kantabrijské univerzity; Sara Hueteová, výtvarnice a ředitelka Uměleckého střediska dr. Madraza, rada města Santander; Carlos Limorti García, koordinátor kanceláře pro záležitosti kultury, správa přístavu Santander; Guillermo Balbona, redaktor, El Diario Montañes; Andrea Juanová, SM Pro Art Circle

1. cena (4 000 eur): ***Amy Sandsová,*** USA, Souhvězdí XXI (Constellation XXI), jednotisk – serigrafie a laserový výsek
2. cena (1 500 eur): ***Cleo Wilkinsonová,*** Austrálie, Velryba (Whale), mezzotinta
3. cena (500 eur): ***Sioban Piercyová,*** Irsko, Drží mé malé moře (Atlantik II) (My small sea held by you (Atlantic II), inkjet na voskovaném papíře kozo
Cena Kantábrijského moře pro místního autora (500 eur): ***Patricia Castanedová,*** Španělsko, Cabo Mayor, monotyp
1. uznání: ***Raquel Martínezová,*** Španělsko, Maják v noci (Faro Noche), fototisk z fotopolymerní fólie
2. uznání: ***Alicja Snoch-Pawlowská,*** Polsko, Cesty světla 1
3. uznání: ***Bren Unwinová,*** Velká Británie, Spojeni (Connected), jednotisk – olej a kombinovaná technika na papíře Arches
4. uznání: ***Frances Valesco,*** USA, Moře – Maják 3 (The Sea – Lighthouse 3)
Zvláštní uznání: ***Helena Kanaanová,*** Brazílie

8. MINIPRINT KAZANLAK 2020 MEZINÁRODNÍ SOUTĚŽ SOUČASNÉ GRAFIKY MALÝCH FORMÁTŮ

KAZANLAK/BULHARSKO
GALERIE UMĚNÍ KAZANLAK
(vernisáž 27. srpna 2020)

↑) Eric Mummery, Canada – *Face to face with. Eight*, 2019 wood engraving, 150 × 180 mm, 1. cena za klasickou grafiku

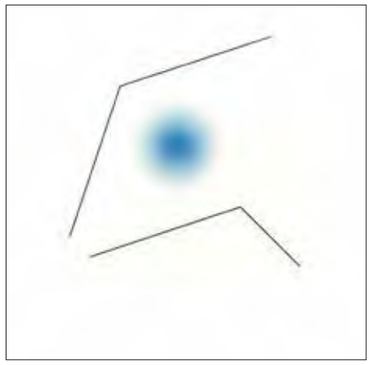
Soutěž současné grafiky malých formátů Kazanlak má ambice stát se v nadcházejících letech fórem pro diskusi a vzájemnou výměnu mezi umělci a milovníky umění. Navzdory propuknutí celosvětové pandemie byl tento ročník neuvěřitelně silný a byl obeslán více než 400 pracemi 140 autorů z 34 států celého světa.

Mezinárodní porota: Barbara Grahamová, Nový Záland; Gordon Sherman, USA; Petr Bojadžef, Bulharsko; za předsednictví vedení soutěže Miniprint Kazanlak

1. cena za klasickou grafiku (plus samostatná výstava): ***Eric Mummery,*** Kanada, Tváří v tvář s. Osm (Face to face with. Eight), 2019, dřevoryt, 150 × 180 mm
1. cena za digitální & experimentální grafiku (plus samostatná výstava): ***Christiaan Diedericks,*** Jihoafrická republika, Víra, 2020, archivní pigmentový tisk, sítotiskový čirý lak a výšivka, 180 × 180 mm
Čestná uznání: ***Hans-Christian Behm,*** Kanada, Hvězdná noc na konci tunelu (Starry Night at the End of Tunnel), 2020, ražba, kolagrafie; ***Colin Gillespie,*** Velká Británie, Uspořádej si názory (Put together point of view), 2019, koláž/tisk z výšky; ***Heike Panderová,*** Německo, Ježek, 2019, tisk z hloubky/lept, akvatinta, kolagrafie; ***Alicja Snoch-Pawlowská,*** Polsko, Fúze K-2, 2020, sítotisk; ***Jasujuki Uzawa,*** Japonsko, Centrum 2, 2020, digitální tisk; ***Asuna Jamaučiová,*** Japonsko, Ty v zrcadle 2, 2020, lept, akvatinta

11. MEZINÁRODNÍ BIENÁLE MINIATURNÍHO UMĚNÍ

ČENSTOCHOVÁ/POLSKO
STŘEDISKO PRO PODPORU KULTURY
(29. srpna–9. října 2020)



↑) Anna Szumigaj-Badziaková, Polsko – *Prostor 3KL-N*, serigrafie, 1. cena

Každý autor smí zaslat tři práce v libovolné ze čtyř technik: malba, grafika, kresba, monochromní fotografie, max. formát obrazu 10 × 10 cm. V roce 2020 bylo přihlášeno 638 prací 233 autorů z 9 zemí; na výstavu se kvalifikovalo 296 prací 132 autorů.

Porota: Dariusz Kaca (předseda), Ústav výtvarných umění, Akademie výtvarných umění, Lodž; Piotr Korzeniowski, katedra malby, Akademie výtvarných umění, Krakov; Justyna Warwasová, katedra umění, Univerzita humanitních a přírodních věd Jana Długosze, Čenstochová; Robert Sękiewicz, kurátor galerie Střediska pro podporu umění, Čenstochová

1. cena: ***Anna Szumigaj-Badziaková,*** Polsko, Prostor 3KL-N, serigrafie
2. cena: ***Jakub Zdejszy,*** Polsko, Upomínka, serigrafie
3. cena: ***Łukasz Chmielewski,*** Polsko, Tiché objevy, počítačová grafika; ***Marcin Szymielewicz,*** Polsko, Singularita, kresba
Čestná uznání: ***Magdalena Banaśová, Darya Hancharowá, Agata Koszczanová, Emilia Pituchaová, Tomasz Wiktor***
(všichni Polsko)

7. MEZINÁRODNÍ BIENÁLE LEPTU VALLADOLID

VALLADOLID/ŠPANĚLSKO
PALACIO DE PIMENTEL
(10. září – 25. října 2020)

↑) Kacper Bożek, Poland – *Rodičovský zámek*, 1. cena

Každý autor smí přihlásit nejvýš dvě původní práce, které musí být provedeny leptem (přímou, nepřímou nebo doplňkovou technikou), ale lze je kombinovat s jinými technikami, které autor považuje za vhodné, vč. digitálního zpracování; rok zhotovení 2019 nebo 2020, max. formát 76 × 112 cm a min. 54 × 75 cm.

Porota: Nuria Duque Estaireová (předsedkyně), zástupkyně pro oblast zaměstnanosti, hospodářského rozvoje a cestovního ruchu; José Fuentes Esteve, profesor grafiky, Univerzita v Salamance; Blanca García Vegová, profesorka dějin umění, Univerzita ve Valladolidu; Alberto Valverde Travieso, profesor grafiky, CEARCAL; Mercedes Vecino Quizová, grafička, zakladatelka Grupo Aguafuerte; Andrés Muñoz García (tajemník), technik managementu kultury, provinční rada ve Valladolidu

1. cena (5 000 EUR): ***Kacper Bożek,*** Polsko, Rodičovský zámek (viz též Kóči)
2. cena (3 000 EUR): ***Juan Escudero García,*** Španělsko, Změny (Changes)
3. cena (2 000 EUR): ***Manuel Moreno Morales,*** Španělsko, Kolemjdoucí I (Passerby I)

7. MEZINÁRODNÍ BIENÁLE STOPA 2020

NORWALK/USA
CENTER FOR CONTEMPORARY PRINTMAKING
(13. září – 22. listopadu 2020)

Výstava je příležitostí pro prezentaci současných trendů a inovací v současné grafice v rámci ohraničeném jednou stopou čtvereční (12" × 12", tj. 30,5 × 30,5 cm = 930 cm2).
V roce 2020 bylo přihlášeno 319 grafik od 180 výtvarníků zastupujících 18 zemí. Porotkyně vybrala pro výstavu 95 prací od 91 umělců ze 21 států a 13 zemí.

Porotkyně: Jane Kinsmanová, význačný pomocný kurátor, dříve vedoucí kurátor mezinárodní sbírky grafiky, kresby a ilustrovaných knih, National Gallery of Australia

↑) Christine Aaronová – *Stezka (Path)*, 2018, monotyp, 1. místo & věcná cena – papír Awagami

1. místo & věcná cena – papír Awagami: ***Christine Aaronová,*** USA, Stezka (Path), monotyp
2. místo: ***Anna Trojanowská,*** Polsko, Svalová paměť_2 (Pamięć Mięśniowa_2), litografie
3. místo: ***Kyle Chaput,*** Rio Bravo III-III, USA, litografie, laserová rytina, sítotisk; ***Joanna Anosová,*** USA, Měli jsme dost světa (čtyři kouty) (Had We World Enough (Four Corners), reliéfní rytina a kolagrafie
Čestná uznání: ***Sandra Cardillová,*** USA, Rámec města-7 (City Framework-7), dřevořez, sítotisk; ***Chris Lawry,*** Austrálie, Výlet do západní Victorie, Prach (Road Trip in Western Victoria, Dust), linoryt
Cena Binnie Birsteinové: ***Jane Cooperová,*** USA, Dohra (Postlude), monotyp na hliníkovém listu, dokresleno rukou; ***Barry Goldstein,*** USA, Západ slunce @ Kiawah, digitální tisk

CENA KRÁLOVNY SONJI ZA GRAFIKU 2020

OSLO/NORSKO
KRÁLOVSKÝ PALÁC V OSLU
(7. října 2020)

↑) dílo Ciary Phillipsové, držitelky Ceny královny Sonji za grafiku 2020

Hlavním úkolem Umělecké nadace Jejího Veličenstva královny Sonji je vzbudit zájem o grafické umění a povzbuzovat mladé umělce k tomu, aby se rozvíjeli po řemeslné stránce i svůj jedinečný hlas. Každý sudý rok nadace uděluje Cenu královny Sonji za grafiku. Vítěz obdrží peněžní cenu ve výši 400 000 NOK a vzdělávací pobyt v uměleckém ateliéru Atelje Larsen v Helsingborgu ve Švédsku.
Na cenu za rok 2020 bylo kurátory, řediteli muzeí a kolegy umělci nominováno 44 umělců z celého světa. Nominace odrážejí šíři dnešní současné grafiky, sahající od tradičních forem k novým přístupům, zahrnujícím instalace, koláže a performance.

Porota: Emi Euová, výkonná ředitelka, STPI – tvůrčí dílna a galerie, Singapur; Philip Tinari, jednatel a CEO, Centrum současného umění UCCA, Peking; Christopher Le Brun, malíř, grafik a sochař, bývalý předseda Royal Academy of Arts

QSPA 2020: ***Ciara Phillipsová,*** Skotsko

8. MEZINÁRODNÍ MINIPRINT ROSARIO

ROSARIO/ARGENTINA
KULTURNÍ STŘEDISKO PARQUE DE ESPAÑA
(termín nejistý kvůli covid-19
online od 9. října 2020)

↑) ilustrační obr.

Toto trienále grafiky malých formátů (max. potištěná plocha 10 × 10 cm) je organizována katedrou výtvarných umění Státní univerzity v Rosariu. Do soutěže bylo v roce 2020 přijato 266 prací ze 24 zemí, 249 bylo vybráno a je k vidění na internetu. Výstava složená z prací oceněných cenami a uznáními a vybraných porotou plus díla výtvarníků oceněných v 7. ročníku 2017 by se měla konat v galeriích kulturního střediska Parque de España, pokud a až to úřady a hygienik dovolí.

Porota: María Suardiová, Silvii Paglianová

Speciální latinskoamerická cena: ***Rubén Darío Acosta***, Argentina, Eva přichází do vlkova domu (Eva llegando a casa del lobo), linoryt
Ceny: ***Sonia Mottierová,*** Francie, Pandora, mezzotinta; ***Sara Sanz Nisaová,*** Španělsko, Mohlo by (Podría ser), fotopolymer; ***Guillermo Velásquez,*** Argentina, Nový svět (Nuevo Mundo), rytina, akvatinta; ***Marco Trentin***, Itálie, Drobné násilí, dřevoryt
Uznání: ***Veronica Arellanová,*** Španělsko, Plastové ne (Plásticos no), rytina do železa; ***Alberto Balletti,*** Itálie, Gloria, akvatinta, inkjet; ***Ana Giuffridaová,*** Argentina, Nepopiratelné zážitky (Vivencias inefables), photolitografie; ***Ivo Jurozdicki***, Argentina, Polibek a slunce (Beso y sol), dřevoryt; ***Adriana Pertuzová,*** Kolumbie, S/T, lept; ***Antonio Canau,*** Portugalsko, Covid-19, slepý výkřik pandemie!, digitální tisk

17. MEZINÁRODNÍ TRIENÁLE GRAFIKY MALÝCH FORMÁTŮ

LODŽ/POLSKO
GALERIA WILLA A DALŠÍ LOKALITY
(23. října 2020–9. ledna 2021)

↑) Kalli Kaldeová, Estonsko, hlubotisk, čestná medaile

Cílem trienále je vytvořit přehled trendů a nejnovějších úspěchů tištěné grafiky v Polsku i po celém světě. Mezinárodní výstava a soutěž se koná od roku 1979. Výstava se těší neustávajícímu zájmu, zúčastnili se jí umělci již z více než 70 zemí.
V roce 2020, stejně jako v ročnících předchozích, se kvalifikovaly tisky z desek formátu 12 × 15 cm, provedené tzv. „ušlechtilými technikami". Letos obeslalo trienále 504 účastníků z 50 zemí; pro prezentaci na hlavní výstavě bylo vybráno 830 tisků od 303 autorů.
V důsledku epidemie koronaviru byla pravidelná aukce grafik přesunuta na neurčito. České čtenáře Grapheionu by mohlo zajímat, že jednou z doprovodných výstav byla přehlídka tvorby Jiřího Brázdy „Arcana feminae".

Porota: Majla Zeneliová; Jaroslav Kachmar; Marek Basiul; Dariusz Kaca; Dariusz Leśnikowski

Čestné medaile: ***Ioannis Anastasiou,*** Řecko; ***Jošito Ariši***, Japonsko; ***Thomas De Spiegeleer,*** Belgie; ***Darja Hančarová,*** Bělorusko; ***Jakub Jaszewski,*** Polsko; ***Kalli Kaldeová,*** Estonsko; ***Eric Mummery,*** Kanada; ***Masaaki Sugita,*** Japonsko; ***Anne Valkenborghová,*** Belgie; ***Katarzyna Zimná,*** Polsko

11. MEZINÁRODNÍ TRIENÁLE GRAFIKY KÓČI

KÓČI/JAPONSKO
MUZEUM PAPÍRU INO-ČO
(31. října – 26. prosince 2020)

1. cena: ***Sajaka Kawamurová,*** Japonsko, Zvuk deště II
2. ceny: ***Kacper Bożek***, Polsko, Rodičovský zámek (viz též Valladolid); ***Teppong Hongsrimuang,*** Thajsko, Estetika kultury č. 2
Cena Muzea umění v Kóči: ***Wej Chua-čou,*** Čína, Čchang-an – Si-an

↑) Sajaka Kawamurová, Japonsko – *Zvuk deště II*, 1. cena

Cena Takaa Hiwasakiho: ***Misaki Kaneková,*** Japonsko, Kaiova vlna
Cena papíru Tosa waši: ***Hidemicu Tokuhiro,*** Japonsko, Syndrom X – Uzavřený svět
3. ceny: ***Hideaki Sasakawa,*** Japonsko, Šisai; ***Tojoki Inacugi,*** Japonsko, Země – Stádo; ***Wieslaw Haradaj,*** Polsko, Symetrie
4. ceny: ***Tomomi Suzukiová,*** Japonsko, Zanechá vůni naděje v tvé hrudi – V uspěchané a jasné budoucnosti; ***Tošinao Jošioka***, Japonské, Plastové scény: Porozumění; ***Koiči Ogawa,*** Japonsko, Rudá koule č. 17; ***Micuru Hiraki,*** Japonsko, Vzdálené hřmění (lotos/země/voda/prázdnota); ***Nobutoši Kišinaka,*** Japonsko, Záběr 5; ***Jošinori Kurimoto,*** Japonsko, Obdržel jste zprávu I; ***Tomoko Suzukiová,*** Japonsko, Sám 20.1; ***Kirju Madoková,*** Japonsko, Skleněný karafiát; ***Stefano Fallani,*** Itálie, Nekonečné město (Citta Continua); ***Francisco Robles,*** Mexiko, Nejdřív kořen

PAUL ANTHONY SMITH

OMAHA/USA
JOSLYN ART MUSEUM
(5. října 2019 – 19. ledna 2020)

↑) Paul Anthony Smith – *Bez názvu, 7 žen*, 2019, jedinečná „pikotáž" (tupování) na inkjetovém výtisku, pastelky, barva ve spreji na kapa desce, 1 016 × 1 270 mm

Paul Anthony Smith (nar. 1988) čerpá z uměleckohistorických tradic pointilismu a geometrické abstrakce a vytváří „pikotáže" (picotages, tupování) pojmenované podle techniky tisku vzorů, která vyžaduje vtlačování štočků s texturou do látky. Smith, vyškolený keramik, používá ostré dřevěné nástroje k tečkování povrchů fotografií pořízených v New Yorku a na Jamajce, kde studuje africké a karibské diaspory. Protože do Spojených států emigroval z rodné Jamajky, už dlouho se zajímá o koncepci hybridní identity – již často bolestně zažívají lidé, kteří překročili hranice – a zároveň vytěžuje průsečíky míst, paměti a dislokace. Při vyřezávání svých obrazů Smith odkazuje na některé kulturní tradice, včetně afrických kmenových masek a zjizvování, při němž se nařezává kůže, aby na těle zanechalo nesmazatelné vzory. Stejně jako tyto postupy mění vzhled, Smithovy zásahy komplikují povrch jeho fotografií, a někdy dokonce zcela zakrývají části obrazů, což zpochybňuje jejich autoritu jako „reprezentantů pravdy".

VÁŠEŇ PRO KRESBU SBÍRKA GUERLAIN ZE CENTRE POMPIDOU PARIS

VÍDEŇ/RAKOUSKO
ALBERTINA
(11. října 2019 – 26. ledna 2020)

↑) Javier Pérez – ***Prvorození II (Primigenios II),*** 2007, tuš a akvarel na pergamenu. Donation de la Collection Florence et Daniel Guerlain, 2012 Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, Paris © javierperez_artist

Už od 90. let se zájem Florence a Daniela Guerlainových soustředil na současnou kresbu a oba dosud shromáždili rozsáhlou sbírku prací mezinárodně známých umělců. Jsou také iniciátory a sponzory Prix de dessin, kterou každoročně uděluje porota. V roce 2013 daroval tento pár část své sbírky – celkem 1 200 kreseb – pařížskému Centre Pompidou. A nyní Albertina jako první středoevropské muzeum nabízí pohled na sběratelské aktivity Guerlainových tím, že představuje výběr vrcholných prací z těchto fondů.

OPRAVDOVÁ KURÁŽ AMERICKÁ GRAFIKA A FOTOGRAFIE 1900–1950

LOS ANGELES/USA
THE J. PAUL GETTY MUSEUM – GETTY CENTER
(15. října 2019 – 19. ledna 2020)

Američtí umělci se na počátku 20. století snažili nabídnout různorodé pohledy na měnící se svět kolem sebe. Výstava z prací získaných z místních muzeí a soukromých sbírek poskytla přehled o grafice na počátku 20. století

↑) Alfred Stieglitz – *Bez názvu (Z mého okna v Sheltonu,* sever), 1931, želatinový stříbrný tisk. The J. Paul Getty Museum

spolu s doplňkovým výběrem fotografií ze stálé sbírky Gettyho muzea. Poutavá vyobrazení vyjadřují široký pohled na americkou kulturu, kam patřily taneční sály a boxerské ringy, mrakodrapy a metro, parky a nájemní byty. Tito američtí umělci zachycovali drsný svět kolem sebe pomocí novátorských technik a tak se vyrovnávali s moderním životem.

DAR UMĚNÍ OD MARILYN F. SYMMESOVÉ

STANFORD/USA
STANFORD UNIVERSITY – CANTOR ARTS CENTER
(20. listopadu 2019 – 18. května 2020)

↑) Su-Li Hungová – *World Trade Center, 2001,* dřevoryt. Dar Marilyn F. Symmesové, 2018.9

Eklektický výběr grafik a kreseb, které zdůrazňují různé způsoby, jak smýšlet o díle jako o obraze i jako o předmětu.

RAYMOND PETTIBON A KRESBA JE K ČEMU?

TEL AVIV/IZRAEL
TEL AVIV/IZRAEL
(21. listopadu 2019 – 4. července 2020) Raymond Pettibon (nar. 1957, Tucson) je od 90. let 20. století klíčovou postavou amerického umění. Ve svých jedinečných kresbách se noří do Ameriky a vrstev její kultury a historie, od formativního étosu amerického ducha až po subkultury na jeho okraji. Zrcadlo, které jim nastavuje, odráží složitou realitu, která se svými názory distancuje od předchozího

↑) Paul Anthony Smith – *Bez názvu, 7 žen*, 2019, jedinečná „pikotáž" (tupování) na inkjetovém výtisku, pastelky, barva ve spreji na kapa desce, 1 016 × 1 270 mm

století, a hovoří jazykem každé sociální vrstvy, kterou zmiňuje. Jádrem jedné každé kresby je však dynamický vztah mezi obrazem a textem, který otevírá prostor pro reflexi vzorců chování a kulturní podmíněnosti. Pettibonova práce z tohoto prostoru těží pohled na konkrétní okamžik kultury, který prožíváme, a to nejen v Americe. Výstava, zahrnující asi 100 kreseb a tři videoprojekce, poprvé v Izraeli představila koncentrovanou a podstatnou část Pettibonova rozsáhlého díla. Skupiny námětů identifikovaných v jeho tvorbě (např. surfaři, hráči baseballu a Charles Manson) a hlavní témata, jimiž se zabývá (včetně kapitalismu, americké vlády a války v Iráku), se na výstavě vinou podél poetické osy kreseb, jež se vztahují k umění samotnému a analyzují sociální postavení a lidskou existenci umělce.

LUIS FEITO STÁTNÍ CENA ZA GRAFIKU 2018

MADRID/ŠPANĚLSKO
CALCOGRAFÍA NACIONAL
(13. prosince 2019 – 9. února 2020)

↑) Luis Feito – *Bez názvu*

Státní cena za grafiku, již založila Calcografía Nacional v roce 1993, si klade za cíl ocenit práci tvůrců, kteří se věnují některé z technik tisku z hloubky, propagovat výsledky jejich práce a povzbuzovat ke sbírání tisků. Za rok 2018 byla cena udělena Luisi Feitovi (nar. 1929 v Madridu). Porota 22. ročníku ve složení Antonio Bonet, Javier Blas, Ricardo Centellas a Juan Bordes (tajemník) ocenila, „jak využívá zdrojů a jazyka grafického umění – konkrétně leptu, akvatinty a monotypu – v absolutní soudržnosti a integraci s jejich obecnými estetickými přístupy. V tomto smyslu jsou jeho grafické práce obdařeny kvalitami, které se svou rozmáchlostí přibližují malířství. Naopak Feitova malířská tvorba čerpá vizuální řešení z oblasti grafického umění. Na základě tohoto způsobu chápání a práce v oblasti grafiky lze Feita považovat za dědice klasické tradice malířů-rytců."

RUFINO TAMAYO INOVACE A EXPERIMENT

LOS ANGELES/USA
CALCOGRAFÍA NACIONAL
(21. prosince 2019 – 11. července 2020)

↑) Rufino Tamayo – *Muž ve vysokém klobouku (Hombre con sombrero alto)*, kol. 1930, akvarel a uhel na papíře, 613 × 457 mm. Los Angeles County Museum of Art, The Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art, Art © Tamayo Heirs/Mexico/Licensed by VAGA, New York, NY, photo © Museum Associates/LACMA

Rufino Tamayo (1899–1991) byl předním mexickým umělcem 20. století a získal si i mezinárodní uznání. Stal se známým především pro své malby a nástěnné malby, ale vytvořil také obsáhlý soubor prací na papíře, který nabídl důležitý přístup k formálním a technickým inovacím. Tato výstava, pocházející výhradně z fondů LACMA, zdůraznila Tamayovo angažmá na poli grafiky a obsahovala také několik mezoamerických skulptur ze sbírek muzea, které byly pro umělce důležitým zdrojem inspirace. Výstava, která pokrývala více než 60 let jeho plodné kariéry, se zaměřila na Tamayův dlouhodobý zájem o grafiku jako o prostředek zkoumání nových technik a dalšího experimentování.

ŽIVOT S UMĚNÍM OD PICASSA PO CELMINSOVOU

PUTOVNÍ VÝSTAVA/VELKÁ BRITÁNIE
BRITISH MUSEUM
14. ledna–5. března 2020

↑) David Hockney – *Chlapec z džungle (Jungle Boy)*, 1964, černý a červený lept a akvatinta na ručním papíře. © David Hockney Photo Credit: Richard Schmidt

Výstava, která pokrývá téměř sto let moderního umění, představuje nejdůležitější položky z rozsáhlé sbírky Alexandra Walkera (1930–2003), dlouholetého filmového kritika z londýnského deníku Evening Standard a velkorysého sběratele moderní a současné grafiky a kresby. V běžném životě se Walker obklopoval pracemi ze sbírky ve všech místnostech svého bytu, včetně kuchyně a koupelny. Umělecká díla nakupoval spíš pro potěšení než pro finanční zisk a po smrti zanechal kolekci, kterou tvoří více než 200 prací na papíře, Britskému muzeu. Výstava zahrnuje 30 tisků a kreseb od Pabla Picassa a Henriho Matisse, Luciana Freuda, Bridget Rileyové, Davida Hockneyho a Viji Celminsové. Ukazuje Walkerův zájem o pracovní metody umělců a o díla „přechodová", na nichž je poznat, jak umělec rozpracovává nový styl nebo námět či experimentuje s novou technikou.Výstava si klade za cíl sledovat vývoj umění ve 20. století v Evropě a Americe prostřednictvím klíčových děl, jež považoval za evidenci vlastního uměleckohistorického vzdělávání. Ukazuje také Walkerův vlastní vkus, sahající od figurativního po abstraktní umění, a uvažuje, co sběratele jako Walker motivuje, aby se obklopovali uměním. Další místa konání: F. E. McWilliam Gallery, Severní irsko, 14. 11. 2020–30. 1.2021; National Gallery of Ireland, Dublin, 13. 2.–30. 3. 2021; Danum Gallery, Doncaster, 24. 7.–1. 10. 2021; Winchester Discovery Centre, 19. 11. 2021–9. 2. 2022

OD GÉRICAULTA PO ROCKBURNOVOU VÝBĚR Z DARŮ MICHAELA A JULIETY RUBENSTEINOVÝCH

NEW YORK/USA
METROPOLITAN MUSEUM OF ART – MET BREUER
(29. ledna – 29. března 2020)

V roce 1954, ve svých sedmnácti letech, zakoupil architekt Michael A. Rubenstein své první umělecké dílo. Dnes jeho sbírka, kterou z velké části sestavoval společně s již zesnulou manželkou Juliet van Vlietovou, pokrývá dvě století a skládá se převážně z kreseb a akvarelů, ať už lyrických, nebo geometrických. Jedno sto šedesát prací ze sbírky přislíbil darovat Metropolitnímu muzeu, kde se o něj podělí oddělení kresby a grafiky s oddělení moderního a současného umění. Tato výstava vyzdvihovala a oslavovala asi padesát děl z daru, od kresby francouzského umělce Théodora Géricaulta z doby kolem roku 1818 – nejstarší práce na výstavě – po kresbu voskovkou, kterou v roce 2019 zhotovila výtvarnice Dorothea Rockburnová, Rubensteinova přítelkyně.

V roce 1954, ve svých sedmnácti letech, zakoupil architekt Michael A. Rubenstein své první umělecké dílo. Dnes jeho sbírka, kterou z velké části sestavoval společně s již zesnulou manželkou Juliet van Vlietovou, pokrývá dvě století a skládá se převážně z kreseb a akvarelů, ať už lyrických, nebo geometrických. Jedno sto šedesát prací ze sbírky přislíbil darovat Metropolitnímu muzeu, kde se o něj podělí oddělení kresby a grafiky s oddělení moderního a současného umění. Tato výstava vyzdvihovala a oslavovala asi padesát děl z daru, od kresby francouzského umělce Théodora Géricaulta z doby kolem roku 1818 – nejstarší práce na výstavě – po kresbu voskovkou, kterou v roce 2019 zhotovila výtvarnice Dorothea Rockburnová, Rubensteinova přítelkyně.

↑) Dorothea Rockburnová – *Měděný prvek č. 1 (Copper Element # 1)*, 2002, měď, vystříhané a nalepené potištěné papíry a voskovky na papíře, 248 × 191 mm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Promised Gift of Michael A. Rubenstein, from the collection of Michael A. and Juliet van Vliet Rubenstein. © 2019 Dorothea Rockburne / Artists Rights Society (ARS), New York

ŽIVOT RAFFAELŮV 12 LEPTŮ JOHANNESE RIEPENHAUSENA

BERLÍN/NĚMECKO
GEMÄLDEGALERIE BREUER
(14. ledna – 26. dubna 2020)

↑) Johannes Riepenhausen – *Raffaelovy vize ze 12 črt ze života Raffaela z Urbina Urbino (12 Umrisse zum Leben Raphaels von Urbino)*, deska VIII, 1833/1835, obrysový lept. © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz

Na počátku 19. století dosáhl „boom" kolem Raffaela svého vrcholu. Hledání tělesných ostatků umělce způsobilo šílenství duchovních, vědců i umělců té doby. Raffael, který se narodil na Velký pátek 1483 a zemřel o 37 let později na Velký pátek 1520, požádal, aby bylo jeho tělo pohřbeno v Pantheonu v Římě. Místo jeho posledního odpočinku tam bylo nakonec objeveno 14. září 1833 a jeho kosti (včetně lebky) bylo možné exhumovat. Johannes Riepenhausen, rodák z Göttingenu, který působil jako umělec v Římě, vycítil příležitost a podnikl kroky, aby z této události profitoval. O 17 let dříve vydal spolu se svým bratrem Franzem sérii leptů z Raffaelova života. Nyní začal materiál přepracovávat a ilustrovat všechny podstatné etapy umělcova života. V roce 1833 vydal 12dílnou sérii s italskými popisy. O dva roky později bratři Roccovi publikovali v Berlíně a v Göttingenu německé vydání s popisem Raffaelova života na základě díla Giorgia Vasariho. Tento cyklus Kupferstichkabinett vystavil v Gemäldegalerii jako součást pocty u příležitosti 500 let od Raffaelovy smrti.

JOŠITOŠI PROMĚNA MISTRA KRESLÍŘE

MINNEAPOLIS/USA
MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ART – CARGILL GALLERY
(1. února – 9. srpna 2020)

↑) Cukioka Jošitoši – *Jako by se jen procházela, chování dámy z období Meidži*, 1888, tisk z dřevěného štočku (nišikie); tuš a barva na papíře s ražbou, vydavatel: Cunadžima Kamekiči; řezbář: Wada Júdžiró. The Mary Griggs Burke Endowment Fund established by the Mary Livingston Griggs and Mary Griggs Burke Foundation, gifts of various donors, by exchange, and gift of Edmond Freis in memory of his parents, Rose and Leon Freis, 2017.106.224

Cukioka Jošitoši (1839–1892) je považován za posledního významného autora klasických japonských dřevořezů známých jako ukijoe. Jeho kariéra se odehrávala na pozadí přerodu Japonska ze stojatých vod feudalismu v moderní národní stát, zejména v období Meidži (1868–1912), kdy byl nesporným lídrem ve svém oboru. Minneapolis Institute of Art získal v roce 2017 téměř 300 Jošitošiho grafik, kreseb a knih, které shromažďoval Edmond Freis díle než 35 let. Tyto skvělé předměty mají tu nejvyšší kvalitu a zahrnují všechna Jošitošiho mistrovská díla.
Výstava si kladla za cíl zdůraznit, jak Jošitoši pracoval, jeho dovednosti kreslíře, a to, jak reagoval na měnící se vkus mezi lety 1860 a 1890. Některé z publikovaných grafik byly vystaveny hned vedle jeho původních skic. Vůbec poprvé Bylo to poprvé byla vystavena Jošitošiho zvláštní a největší známá malba – obraz šesti velkých generálů Východu a Západu, včetně George Washingtona a Napoleona III.

PAUL MCCARTHY: PROSTOR HLAVY

↑) Paul McCarthy – *Kuchařská show (Cooking Show)*, 2001, uhel, grafit a olejový pastel na papíře, 2 489 × 1 810 mm. Soukromá sbírka

KRESBY 1963–2019

LOS ANGELES/USA
HAMMER MUSEUM
(2. února – 10. května 2020)
První obsáhlá přehlídka kreseb a prací na papíře losangeleského umělce Paula McCarthyho (nar. 1945, Salt Lake City) ve Spojených státech odhalila zřídka zkoumaný aspekt jeho umělecké tvorby. McCarthyho kresby, které vznikají v tematických cyklech, sdílejí vizuální jazyk se sochařskou a performativní tvorbou autora, zabývají se tématy násilí, humoru, smrti, sexu a politiky a obsahují rozsáhlé odkazy do dějin umění a popkultury. Výstava nabídla větší pochopení tohoto vlivného umělce a společenského komentátora tím, že se na jeho dlouhou profesní dráhu zaměřila prizmatem kresby.
Výstava představila 600 prací na papíře,

vybraných z McCarthyova archivu. Práce zapojují a využívají řadu prostředků, včetně uhlu, grafitu, inkoustu, popisovače a koláže, stejně jako mnohem neortodoxnější materiály, jako je kečup a arašídové máslo. McCarthy, suverénní a vynikající kreslíř, přistupuje ke svému každodennímu kreslení jako ke způsobu myšlení – jako k plánu projektů a nástroji ke zhmotnění složitých myšlenek. Od 70. let 20. století začleňuje McCarthy kresbu i do svých performancí, a to buď jako součást akce, anebo kreslí přímo jako postava, kterou ztělesňuje.

OSOBNÍ PROSTOR AUTOPORTRÉTY NA PAPÍŘE

BOSTON/USA
MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON
– CLEMENTINE BROWN GALLERY
(8. února 2020 – 9. ledna 2021)

↑) Cobi Moules – *Dva portréty autora v různých fázích plešatění*, kresba grafitem na papíře

Může autoportrét zachytit více než jen fyzický vzhled umělce? Desítky vystavených současných prací na papíře, od přímého zobrazení sebe sama až po koncepčnější ztvárnění, ukázaly rozšiřující se definici autoportrétu. Na dílech od počátku 20. století až po současnost byla návštěvníkům představena ukázka vývoje autoportrétu a naznačeno, kam by se žánr mohl v budoucnu ubírat. Byly zde k vidění tradiční autoportréty významných umělců, např. Käthe Kollwitzové a Jima Dinea, spolu s žánrovými experimenty, např. monumentální litografie Booster Roberta Rauschenberga (1967), kde využívá rentgenové snímky vlastního těla. Díla umělců mladších generací – Willieho Colea, Kiki Smithové, Glenna Ligona – slouží k rozšíření, zpochybnění znovuobjevení pojetí autoportrétu. Nově získaným zlatým hřebem je Plešatění (Balding, 2017), soubor 21 pečlivě provedených kreseb absolventa SMFA Cobiho Moulese, ve kterém umělec – transmuž – používá neobyčejnou upřímnost a humor k prozkoumání mnoha možností, které čekají jeho budoucí já. Moules je jedním z několika místních umělců zařazených do výstavy spolu s Allanem Rohanem Critem, Jessem Duganem, Michaelem Mazurem a Johnem Wilsonem.

↑) Lucas van Leyden – *Maximilián I.*, 1520, lept a rytina. ALBERTINA, Wien © ALBERTINA, Wien

RENESANCE LEPTU OD DÜRERA PO BRUEGHELA

VÍDEŇ/RAKOUSKO
ALBERTINA
(11. února – 18. října 2020)

Počátky tisku se vyznačují několika důležitými inovacemi, které do roku 1500 vedly k vzniku velkého počtu technických postupů. V této souvislosti vznik leptu na konci 15. století a jeho následné rychlé rozšíření na počátku 16. století představuje jeden z nejdůležitějších bodů zvratu. V návaznosti na vývoj základních prvků této techniky v dílnách, kde se zdobilo brnění, začal německý grafik Daniel Hopfer používat leptané (tj. kyselinou zpracované) kovové desky ke zhotovení otisků na papír. Lept se ukázal být tak snadný, že umělci z nejrůznějších oborů zjistili, že jsou schopni produkovat své vlastní tisky – a mezi průkopníky tohoto nového média byly ústřední umělecké osobnosti renesance, jako jsou Albrecht Dürer, Parmigianino a Pieter Bruegel starší. Výstava se zaměřila na prvních 70 let leptu: od jeho počátků v Dürerových dobách po Breugelovu éru, kde se již touto technikou zabývalo mnoho slavných i méně známých umělců v Německu, Flandrech, Itálii a Francii. Vystaveno bylo přibližně 125 leptů spolu s kresbami, tiskovými deskami a ilustrovanými knihami. Výstava byla koncipována ve spolupráci s Metropolitním muzeem v New Yorku.

AKVIZICE NADACE MARIANNE A HEINRICHA LENHARDTOVÝCH 2015–2019

KAISERSLAUTERN/NĚMECKO
MUSEUM PFALZGALERIE KAISERSLAUTERN
(11. března – 14. června 2020)

Grafická sbírka muzea uchovává jeden z nejrozsáhlejších fondů grafik a kreseb moderního a současného umění na jihozápadě Německa. Za posledních 25 let ji dokázala Nadace Marianne a Heinricha Lenhardtových významně

↑) Alexander Arundell – *Supermasivní divoký kruh, modrý (Super massive wild circle, blue)*, 2018, materiálový tisk. Graphische Sammlung, mpk, Inv.-Nr. 18/2956, © Alexander Arundell / Dreipunkt Edition München 2020

obohatit celkem o více než 500 přírůstků. Výstava představila nové akvizice z let 2015 až 2019, díla Alexandera Arundella, Nicole Bellairové, Julii Farrerové, Boda Korsiga, Matthiase Mansena a Luca Peireho. Použité techniky dřevořezu, barevné litografie, sítotisku nebo materiálového tisku jsou stejně rozmanité jako umělecký rukopis autorů. Výstava oslavila také 25. výročí založení nadace a ilustrovala nejen její úspěšnou akviziční historii pomocí dalších vynikajících listů, ale i aktuálnost a nadčasovost klasických tiskových technik v současném umění.

↑) Jan Pietersz Saenredam podle Hendrika Goltzia – *Zrak*, rytina, 178 × 124 mm

CTNOSTI, NEŘESTI A SMYSLY GRAFIKY 1540–1660

CAMBRIDGE/VELKÁ BRITÁNIE
THE FITZWILLIAM MUSEUM – CHARRINGTON PRINT ROOM
(17. března – 14. června 2020)

Tato výstava se zaměřila na šíření a vývoj grafik představujících abstraktní vlastnosti, jako je patero smyslů, sedmero ctností a smrtelné hříchy. Německé a nizozemské příklady ze 16. století zachycují ženské postavy doprovázené zvířaty, jež jsou spojována s daným námětem,

anebo držící důležité předměty či atributy. Na sklonku 17. století se grafici v Holandsku, Francii a Anglii stali vynalézavějšími, odklonili se od tradičních alegorických zobrazení a zobrazovali zamilované páry, ženy v módních šatech a komplikované scény z domácnosti.

OKAMŽIKY KLIDU INTERIÉRY A ZÁTIŠÍ Z GRAFICKÉ SBÍRKY

HANNOVER/NĚMECKO
SPRENGEL MUSEUM
(7. května – 19. července 2020)

↑) Benjamin Badock – *Panelová výstavba – Zákaz vstupu na trávník (Rodina Kohlenbergových)*, 2016, tisk z výšky na ručním papíře, 1 055 × 765 mm. © Courtesy Benjamin Badock + Parrotta Contemporary Art, 2020

Když byla výstava plánována, nedalo se samozřejmě předvídat, jak aktuální bude toto téma a že náš život bude určovat úplné stažení se z veřejného života do soukromé sféry našich bytů. Možná vám tato výstava (online na https://sprengel.hannover-stadt.de/home) může poskytnout určitou útěchu a návrhy, jak pojmout své okolí, které je stále velmi omezeno na dům či byt.
„Okamžiky klidu" se obvykle odehrávají v přátelském prostředí a vřelé atmosféře. Interiéry a jejich vybavení nabízejí chráněné útočiště v nejistých a rušných časech, aby si člověk odpočinul a uvolnil se. Stáhnout se z očí veřejnosti a uchýlit se mezi své čtyři zdi, to kulturní historie nazývá zakuklení. Tyto stavy jsou v umění zastoupeny od 17. století v žánrech zátiší a interiéru. Od avantgardních hnutí na přelomu 20. století až do současnosti se umělci osvobozovali od tradičních obecných pojmů a symboliky a nacházeli si vlastní interpretaci prostorů a předmětů. Výstava, zejména z grafické sbírky Sprengelova muzea, sleduje tyto motivy ze všech hledisek. Není strukturována chronologicky, ale věnuje se jednotlivým oblastem námětů napříč časem.

POP NA PAPÍŘE OD WARHOLA PO LICHTENSTEINA

BERLÍN/NĚMECKO
KULTURFORUM
(12. května – 16. srpna 2020)

↑) Allan D'Arcangelo – *Krajina II z „11 umělců pop-artu II"* (*Landscape II from „11 Pop Artists II"*) , 1965/1966, sítotisk na vinylu. © VG Bild-Kunst, Bonn 2019 / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katzra

Berlínský Kupferstichkabinett vůbec poprvé představil zlaté hřeby své sbírky pop-artu, jedné z nejdůležitějších svého druhu v Evropě. Výstava rozčleněná na 10 kapitol se podrobně zabývala některými jednotlivými výtvarníky a tématy, která pop-art sdílel. Počínaje genezí hnutí v Británii (Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton) a umělci jako Jasper Johns a Robert Rauschenberg sledovala také paralelní evropský vývoj a reflexi hnutí od roku 1970 nadále, například práce Sigmara Polkeho, K.P. Brehmera, Ulrike Ottingerové, Marii Lassnigové, Elaine Sturtevantové a Equipo Crónica, zatímco současné ozvěny stylu pop-artu najdete v dílech Antje Dornové a skupiny Susi Pop.Vedle „outsiderů", jako třeba Jim Dine, existovaly také minimalistické tendence, jak lze vidět v abstraktní geometrické ikonografii Roberta Indiany, Geralda Lainga a Allana D'Arcangela. Warhola, Lichtensteina a jejich kolegy spojuje jejich koordinované a kreativní využití tiskových technik, které jim umožnilo šířit vlastní díla – vytvořená jako obrazy a sochy – mezi širší publikum a přesáhnout mimo elitářský trh s uměním. Dosáhli toho především použitím sítotisku. Jak dokládají četné zápůjčky z Kunstbibliothek Berlínských státních muzeí, přechod mezi limitovanými edicemi zhotovenými k prodeji na trhu s uměním a vysoce kvalitním reklamním materiálem vyráběným ve velkých nákladech byl občas plynulý.

VÝSTAVA JEANA DUBUFFETA GRAFIKY

LA LOUVIÈRE/BELGIE
CENTRE DE LA GRAVURE DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
(2. června 2020 – 24. ledna 2021)

Nepochopitelný a kontroverzní umělec Jean Dubuffet (1901 – 1985) byl významnou

↑) Jean Dubuffet – *Mrkvový nos (Nez carotte)*, 1962, čtyřbarevná litografie podle asambláže. Coll Fondation Dubuffet, Paris ©ADAGP-Paris/SABAM-belgium2020

osobností umělecké scény ve druhé polovině 20. století. Protože byl fascinován papírem, barvou a tiskem, je jeho grafické dílo úzce spjato s jeho malířskou tvorbou. Výstava nabídla výjimečný pohled na autorovy litografické experimenty. Byla rozčleněna do dvou částí: Jádro výstavy představoval cyklus Fenomény (Les Phénomènes), skutečný atlas přírodních jevů světa, jenž zahrnuje celkem 324 litografií z let 1958 až 1962. Každý list oslavuje aspekt přírodního světa, který je ještě posílen poetickým názvem, který mu Dubuffet dal. Druhá část odhalila průzkum, který tomuto jedinečnému cyklu v historii grafiky 20. století předcházel a ohlašoval ho. Od série Zdi (Murs) z roku 1945 přes Tištěné asambláže (Assemblages d'empreintes) z roku 1953 gradoval tvůrčí proces umělce v roce 1962 mužskými postavami z Fenoménů. Rozmanitost 300 prací (litografie, malby, knihy, asambláže, ...) svědčila o vynalézavosti Jeana Dubuffeta. To byl pilíř jeho výtvorů a myšlenek.

„IMPRINT" MAČIDA 2020 Z CIZINCE SOUSEDEM: MAČIDA VIDĚNÁ „UMĚLCI"

TOKIO/JAPONSKO
MUZEUM GRAFICKÝCH UMĚNÍ MĚSTA MAČIDA
(9. června – 13. září 2020)

„Imprint" Mačida je cyklus výstav, které se konají od roku 2017 až do olympijských a paralympijských her v Tokiu. Tato komplexní kompilace celého cyklu výstava v roce 2020 představila umělecká díla a vlastní práce „lidí, kteří tu bydlí" (výtvarníci a obyvatelé usazení v Mačidě) a tvorbu „lidí, kteří sem přicházejí" (umělci pozvaní muzeem). Záměrem je vykreslit město Machida – s náměty přírody, kultury a historie – prostřednictvím tisků, zejména otisků z dřevěných desek. Kromě toho jsou na této výstavě představeny bezplatné noviny časopisy vydávané vlastním nákladem místní-

↑) Agung Prabowo – *U bran osudu*, odřezávaný linoryt na ručním recyklovaném papíru, 2018. Majetek autora

mi občany, protože umělecké deskotisky jsou široce uznávány jako druh tiskoviny. Organizátoři dále pozvali začínajícího nadějného umělce Agunga Prabowa (nar. 1985) z Indonésie, pro něhož je Mačida hostitelským městem, jako hostujícího umělce závěrečné výstavy celé této série. Jeho mistrovská díla jsou v Japonsku poprvé uvedena, spolu s jeho novými pracemi odvozenými z průzkumu centra města Mačidy.

DE NATURA: SVĚTLA NAD ISLANDEM – PETER LANG

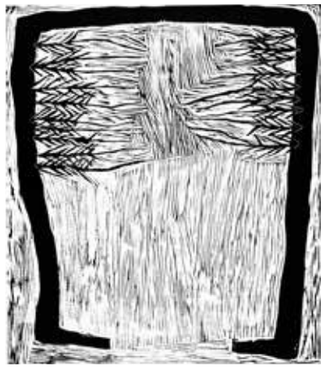
KAISERSLAUTERN/NĚMECKO
MUSEUM PFALZGALERIE KAISERSLAUTERN
(30. června – 1. listopadu 2020)

↑) Peter Lang – *Ljósadans, 2018*, akvatinta, lept štětcem, ruční papír. Foto: autor, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

V rámci tématu „de natura" („o přírodě") představilo Museum tři speciální výstavy, které zachytily různé polohy uměleckého přístupu k současné reprezentaci krajiny a přírody. Během dlouhých zimních nocí v Hellisanduru (listopad 2018 až červen 2019) se výtvarník Peter Lang zabýval polární září a přírodními jevy islandské zimy. Výsledkem jsou grafiky, které používají tvrdé kontrasty a redukované barvy k zpodobnění abstraktních světelných jevů na papíře. Jsou to díla prosycená hrou světla, plná kompoziční harmonie, která se pohybují mezi abstrakcí a obrazem skutečné krajiny.

ČÁROVÝ KÓD MNICHOVSKÝ SPOLEK PRO PŮVODNÍ RYTINU. VÝROČNÍ EDICE 1999–2019

QUEDLINBURG/NĚMECKO
LYONEL FEININGER GALERIE
(18. července 2020 – 10. ledna 2021)



↑) Horst Thürheimer – *Bez názvu (Ohne Titel)*, 1999, linoryt. Foto: Kulturstiftung Sachsen-Anhalt

Mnichovský spolek pro původní rytinu je nejstarší svého druhu, který ještě existuje. V 19. století začali umělci rozpracovávat novou infrastrukturu pro sebeprezentaci. Základní myšlenkou bylo vytvořit fórum pro setkávání mezi tvůrci, sběrateli a veřejností. Spolky sdílely její impulz odstranit rozdíl mezi ambiciózním uměním a rostoucím masovým publikem. Pomocí edic tisků bylo možné uvést do oběhu cenově dostupné originály. Portfolia čili výroční edice jsou v tomto smyslu populární formou nabídky. Mnichovský spolek vydává za zvýhodněné ceny tři díla, která předem vybere komise, pravidelně od konce 90. let 20. století. Vyvolené práce zaujímají v současné grafice řadu odlišných pozic, které samozřejmě přesahují rámec klasické rytiny a zahrnují také experimentální kombinované formy.

PŘÍRODA & SYMBOL

VÍDEŇ/RAKOUSKO
ALBERTINA
(6. srpna – 13. září 2020)

Speciální výstava se zaměřila na otázky identity a existence a také na otázky týkající se hledání „odkud přicházíme" a „kam jdeme" v našich pomíjivých životech, které plynou prostorem a časem. Čtyři umělecké postoje ze sbírky kresby a grafiky muzea Albertina objasňovaly zejména vliv pohlaví, generace a původu umělců na jejich tvůrčí přístup, a proto se tato přehlídka soustředila na srovnání 20 prací Franze Gertsche, Christiane Baumgartnerové, Ofera Lellouche a Kiki Smithové – u všech se jedná o akvizice a dary z posledních dvou desetiletí. Výběr prací také ukázal, z jak nesmírně široké škály hledisek se zacházelo s digitálním a analogovým světem, stejně jako s realitou a napodobováním. Přehlídka pojednávala též o otázkách identity, ať už ve světle náboženských, geografických, politických nebo genderově specifických aspektů, jako v případě Ofera Lellouche a Kiki Smithové. Výstava umožnila různým generacím umělecký dialog a zdůraznila vztahy mezi nimi, jako je role katalyzátoru, kterou sehrálo dílo Franze Gertsche v díle mladé Christiane Baumgartnerové.

REMBRANDT MISTROVSKÁ DÍLA ZE SBÍRKY

HAMBURK/NĚMECKO
HAMBURGER KUNSTHALLE
(30. srpna – 9. února 2020)

↑) Rembrandt Harmensz. van Rijn – *Autoportrét s čepicí a otevřenými ústy*, 1630, lept a suchá jehla

Na 4. října 2019 připadlo 350. výročí Rembrandtova úmrtí (1606–1669). Vystaven byl výběr výjimečných prací z muzejní kolekce starých mistrů a ze sbírky grafiky a kresby. Spolu se třemi malbami bylo vybráno kolem 60 leptů, včetně krajin, portrétů a prací s náboženskými náměty. Celkově sbírka grafiky a kresby v Hamburger Kunsthalle vlastní přes 300 Rembrandtových leptů. Všechny pocházejí od hamburského obchodníka s uměním a sběratele Georga Ernsta Harzena (1790–1863), který svou sbírku odkázal městu Hamburku ve své poslední vůli pro případné založení Kunsthalle v roce 1869. Tato významná sbírka mezinárodního významu umožnila ukázat Rembrandtovu grafickou tvorbu v celé její mnohotvárnosti. Expozice „Rembrandt: Mistrovská díla ze sbírky" byla představena v kabinetu galerií starých mistrů a v Harzenově kabinetu.

FRANZ GERTSCH OHLÉDNUTÍ. POCTA K 90. NAROZENINÁM

CURYCH/ŠVÝCARSKO
ETH ZÜRICH – GRAPHISCHE SAMMLUNG
(1. září – 15. listopadu 2020)

Výtvarník Franz Gertsch (1930) je jedním z nejvýznamnějších umělců své generace a jeho obří fotorealistické malby a dřevořezby, objevující se od roku 1969, patří k nejznámějším uměleckým dílům ve Švýcarsku. Při příležitosti 90. narozenin umělce se sbírka grafiky a kresby ETH v Curychu rozhodla věnovat výstavu jeho rané tvorbě, která dosud není široce známá. Výstava vrací návštěvníky zpět k počátkům, kdy mladý umělec experimentoval s různými výrazovými prostředky a různými styly – i když vždy zůstal věrný reprezentativnosti. Sbírka úzce spolupracovala s umělcem při výběru jednotlivých tematických skupin prací z jeho vlastní sbírky a na jejich umístění paralelně k dílům z jejích vlastních fondů. K vidění byly studie, listy ze skicářů, kresby i dřevořezby a autorské knihy. K vidění byla bohatá škála barevných nátisků, vycházejících ze složitého procesu tisku, spojeného s jeho pozdějšími velkoformátovými dřevořezbami, a poskytla neocenitelný pohled na další aspekt Gertschova díla. Tyto nátisky, které s láskou popisuje jako „etudes (de) couleurs", shromáždil sám autor. Představují bohatě rozrůzněnou paletu vizuálních forem.

TIGIST YOSEPH RONOVÁ BÍLÝ PAPÍR JE UVNITŘ ČERNÝ

TEL AVIV/IZRAEL
TELAVIVSKÉ MUZEUM UMĚNÍ
(2. září 2020 – 3. dubna 2021)

↑) Tigist Yoseph Ronová – *Třepení (Fray)*, 2020, uhel na papíře, 1 355 × 790 mm. Majetek autorky, Raanana

Držitelka Ceny Haima Shiffa za figurativní a realistické umění za rok 2019. Výrazné uhlové kresby Tigist Yoseph Ronové zachycují portréty, události a dojmy z integračního střediska Atlit, kde pobývala se svou rodinou po imigraci do Izraele při operaci Mojžíš v roce 1984. Yoseph Ronová se zabývá otázkami identity a sebeurčení tak, že zkoumá svůj vztah s matkou, která zemřela, když jí bylo šestnáct, na pozadí krize po emigraci z Etiopie do Izraele. Její pojetí obtíží s integrací do nové společnosti a cena, která se za ni musí zaplatit, také vrhají světlo na stereotypy, které formují postoj společnosti k ostatním.

REENTRY PODZIMNÍ ČLENSKÁ VÝSTAVA 2020

WASHINGTON/USA
WASHINGTON PRINTMAKERS GALLERY
(3. září – 24. října 2020)

↑) Robert S. Hunter – *Kladení otázek (Questioning – Questions)*, 2020, původní digitální grafika, 178 × 152 mm

Když se galerie v březnu zavřela, umělci očekávali, že se znovu otevře o několik týdnů později. Ale věci nakonec dopadly jinak. Někteří umělci z galerie měli čas na práci ve svých ateliérech, kdežto jiní čelili novým výzvám a delší pracovní době ve svém „denním" zaměstnání. A všichni museli hledat způsob, jak se vyrovnat se ztrátou, utrpením a nejistotou, jimž Amerika čelí, a také se přizpůsobit novému normálu. Umělci rozesetí po celých Státech se setkávali prostřednictvím platformy Zoom, vzájemně se podporovali a spřádali plány na dobu, kdy už nebudou „na oběžné dráze" kolem galerie a budou do ní moct znovu vstoupit, aby mohli ukázat své práce. Ten čas konečně přišel a přinesl na stěny galerie novou show. Jak řekl jeden člen: „I když musíme znovu objevit logistiku návštěvníků a bezpečnostní procedury, nemusíme znovu objevovat, kdo jsme. Přehlídka ReEntry potvrzuje, že i když jsme možná chyběli, už jsme zpět."

THOMAS RANFT 75LETÝ RILKEOVY CYKLY

SASKÁ KAMENICE/NĚMECKO
KUNST SAMMLUNGEN CHEMNITZ – SCHLOSSBERGMUSEUM
(27. září 2020 – 10. ledna 2021)

Portfolia z díla Thomase Ranfta (nar. 1945 v Königsee) jsou legendární a skládají se z řady delikátních, lehkých, vířících prací na papíře. Vzbuzují zájem muzeí i soukromých sběratelů. Ke kterému námětu by se tato lehkost hodila lépe než k citlivému jazyku poezie? Není divu, že Ranft nachází inspiraci u velkých básníků, jejichž díla se zaměřují na hru se slovy v německém jazyce, například Ernsta Jandla nebo Friedricha Hölderlina. A tentokrát Rainera Marii Rilka. Ranft nedávno vytvořil dvě série vycházející z vlastního intenzivního zaujetí Rilkeovou poezií a verši. Schloßbergmuseum představilo tato dvě portfolia na počest Ranftových 75. narozenin.

REENTRY PODZIMNÍ ČLENSKÁ VÝSTAVA 2020

WASHINGTON/USA
WASHINGTON PRINTMAKERS GALLERY
(3. září – 24. října 2020)

↑) Thomas Ranft – *V tisíciletích (Jahrtausendlang)*, nedatováno. Majetek autora, foto: Kunstsammlungen Chemnitz/Schloßbergmuseum © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Portfolia z díla Thomase Ranfta (nar. 1945 v Königsee) jsou legendární a skládají se z řady delikátních, lehkých, vířících prací na papíře. Vzbuzují zájem muzeí i soukromých sběratelů. Ke kterému námětu by se tato lehkost hodila lépe než k citlivému jazyku poezie? Není divu, že Ranft nachází inspiraci u velkých básníků, jejichž díla se zaměřují na hru se slovy v německém jazyce, například Ernsta Jandla nebo Friedricha Hölderlina. A tentokrát Rainera Marii Rilka. Ranft nedávno vytvořil dvě série vycházející z vlastního intenzivního zaujetí Rilkeovou poezií a verši. Schloßbergmuseum představilo tato dvě portfolia na počest Ranftových 75. narozenin.

GOYA, TŘI POHLEDY ŽENA, VÁLKA A TVÁŘ

MADRID/ŠPANĚLSKO
CALCOGRAFÍA NACIONAL
(29. září 2020 – 3. ledna 2021)

Ve své grafické tvorbě Goya silně kriticky reflektuje tři klíčové motivy: roli žen, kroniku válek a studium fyziognomie. Goyův první pohled je zaměřen na ženy. Tato část výstavy zkoumala jeho repertoár pohledů na ženství. Svět žen zachycuje při jejich každodenních činnostech, ve chvílích volného času a zábavy,

↑) Francisco José de Goya – *Caprichos, č. 12*, Hledání zubu (A caza de dientes), 1797–1799, akvatinta

ale také jako cíl mužského násilí, jako oběti týrání, podrobené patriarchální vůli..., ale a současně ženy silné, schopné bránit vlastní děti, celé rodiny, a dokonce i vlastenecké ideály. Druhý pohled zastupují tisky, ve kterých se odrážela hrůza války a její následky. Protagonistou událostí je univerzální lidská bytost, neexistují žádné strany, žádné morální soudy, pouze postavy na hraně, schopné přežít jakákoli zvěrstva. V poslední části výstavy byly analyzovány vztahy mezi tvářemi na Goyových obrazech a současnými pojednáními o fyziognomii. Goya ve svých grafikách, ale také v nápaditých obrazech zdaleka nepředstavuje nevýrazné tváře dvořanů, jejichž maskou je přetvářka. Tváře v Goyových obrazech s lidmi, hlavními příjemci zprávy jeho tisků, komunikují otevřeně a přímo.

300 LET KUPFERSTICH-KABINETTU UECKER

DRÁŽĎANY/NĚMECKO
RESIDENZSCHLOSS
(2. října – 1. listopadu 2020)

Kulaté výročí bylo považováno za příležitost představit výběr prací Günthera Ueckera, který v roce 2020 oslavil 90. narozeniny: Narodil se v Mecklenbursku v roce 1930, od roku 1955 žije a pracuje v Düsseldorfu a je jedním z nejvýznamnějších mezinárodních umělců poválečné generace. Jeho tvorba, vznikající od poloviny 50. let, se vyznačuje překračováním hranic mezi klasickými uměleckými technikami a žánry a řadou použitých materiálů, včetně hřebíků, papíru, dřeva, textilií, kamene, popela a hlíny. Od konce roku 2017 probíhal v Kabinetu, který vlastní více než 160 grafických prací autora, výzkum rozsáhlé tvorby tohoto umělce a výstava představila jak výběr prací, tak tento projekt.

↑) Günther Uecker – *Interference (Interferenzen)*, 2001, barevná litografie, 800 × 600 mm. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

VÝBĚR Z ODDĚLENÍ KRESBY A GRAFIKY TO NEJLEPŠÍ K VÝROČÍ

NEW YORK/USA
METROPOLITAN MUSEUM OF ART – GALERIE 690
(8. října 2020 – 18. ledna 2021)

↑) William Blake – *Bůh soudí Adama*, kol. 1795, reliéfní lept, tištěný barevně a dokončený perem, tuší a akvarelem. Accession Number: 16.38

Oddělení kresby a grafiky v Met se může pochlubit více než milionem kreseb, grafik a ilustrovaných knih, které vznikaly v Evropě a v Americe od roku 1400 do současnosti. Během oslav 150. výročí existence muzea představilo oddělení čtyři tematické instalace, které se podrobně zabývaly strukturou jeho sbírek. Díla uspořádaná v galerii tematicky reprezentovala náměty, které jsou ve světě umění upřednostňovány po staletí. Jejich vzájemné srovnání – například zátiší Paula Cézanna a Pabla Picassa anebo studie hlavy od Leonarda da Vinciho a Forda Madoxe Browna – odhalilo, jak se konkrétním tématem zabývají odlišní autoři. Vybraná díla společně vyprávěla větší příběh o vývoji a souvislostech toho, jak hodnotíme kompozici, styl, techniku a obsah.

VE SBÍRKÁCH RAFFAEL A GRAFIKA

PAŘÍŽ/FRANCIE
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE TOURS
8. října 2020 – 11. ledna 2021

↑) Marcantonio Raimondi podle Raffaela – *Tři Grácie neboli Charitky (Les trois Grâces ou Naïades)*, rytina, počátek 16. století. BnF

Za účelem zviditelnění svých pokladů zpřístupňuje Bibliothèque nationale de France své sbírky muzeím a knihovnám po celé Francii. Výstava Raffael a grafika, představená v Tours, vzdává hold jednomu z nejznámějších umělců západního světa u příležitosti 500. výročí jeho smrti v roce 1520. Výstava se točí kolem 14 grafik Marcantonia Raimondiho, Agostina Veneziana, Marca Denteho a Uga da Carpiho, které jsou uchovávány v oddělení grafiky a fotografie BnF. Rytiny podle mistrovských maleb ilustrují význam, který tomuto způsobu reprodukce Raffael přikládal. Raffael zaujímá ústřední místo v dějinách grafiky a jejího vývoje v Itálii, tradičně dokonce prezentován jako první umělec, který pochopil potenciál tohoto média pro podporu povědomí o vlastní tvorbě a šíření jeho slávy. Jeho spolupráce s rytcem Marcantoniem Raimondim se neomezuje pouze na reprodukci obrazů, protože Raffael poskytoval také přípravné kresby, někdy nedokončené, určené přímo k přepisu do rytiny, jako je tomu u slavného Vraždění neviňátek. Také je úzce spjat s počátky italského chiaroscura, první italské šerosvitové grafiky jsou dílem Uga da Carpiho, například Smrt Ananiáše z roku 1518.

VÝBĚR Z ODDĚLENÍ KRESBY A GRAFIKY TO NEJLEPŠÍ K VÝROČÍ

VIENNA/AUSTRIA
RUDOLF JETTMAR
SYMBOLISTA NA VÍDEŇSKÉ AKADEMII
(15. října 2020 – 15. října 2021)

Malíř a grafik Rudolf Jettmar byl úzce spojen s Akademií výtvarných umění ve Vídni. Není proto divu, že její sbírky obsahují celkem 154 jeho prací – jmenovitě dva obrazy, 13 kreseb a 139 grafik. Výstava se snažila zpracovat základní obsah a charakteristiky Jettmarovy umělecké tvorby. Na základě fondů akademie se pozornost zaměřila na jeho lepty, ale zohledněny byly také malby a kresby. Jettmar je považována za jednoho z nejdůležitějších představitelů symbolismu v Rakousku. Ústředním bodem jeho uměleckého zkoumání

↑) Rudolf Jettmar – *Večerní zvony z cyklu Noční hodiny (Abendläuten aus dem Zyklus Stunden der Nacht)*, 1901, rytina, suchá jehla. © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien

je lidské tělo. A to buď nahé, nebo oblečené v dobově nezařaditelném oděvu, umístěné v pusté krajině nebo stěží popsatelných, prázdných prostorech. Slouží jako projekční plátno pro symbolický obrazový obsah, jako jsou témata přesahující rámec racionální srozumitelnosti – zde především smrt, sen a jeho obvyklé dějiště, tedy noc. Jettmarovy obrazy mají evokovat nálady a pocity. Dominuje zde pesimistický postoj v podobě odevzdanosti osudu, rezignace a představy o nicotnosti lidského bytí. V případě mnoha prací však není možné učinit o obsahu jednoznačné závěry. Záhadnost a neurčitost jsou pro symbolismus charakteristické.

SKUTEČNÉ SVĚTY DOBELLOVO AUSTRALSKÉ BIENÁLE KRESBY 2020

SYDNEY/AUSTRÁLIE
ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES
(24. října 2020 – 7. února 2021)

↑) Peter Mungkuri – *Krajina se stromy (Punu Ngura)* 4, 2019, kresba

Mimořádné kresby z místa, paměti a představivosti.
Výstava představuje práci osmi současných australských umělců, kteří vytvářejí neobyčejné nové světy v kresbách velké složitosti a invence. Vystavená díla evokují charakteristické způsoby vnímání a vykládání smyslu světa. Pro někoho znovuutváří fyzické prostředí založené na hlubokém propojení s místem nebo krajinou. Pro jiné je to objev pramenící z historie, paměti a představivosti. Vystavující umělci: Martin Bell (Victoria), Matt Coyle (Tasmánie), Nathan Hawkes (NJW), Danie Mellor (NJW), Peter Mungkuri (Jižní Austrálie), Becc Országová (Victoria), Jack Stahel (NJW) a Helen Wrightová (Tasmánie). Další místa konání: 27. 2.–25. 4. 2021, Lismore Regional Gallery; 8. 5.–18. 7. 2021, Museum of Art and Culture Lake Macquarie.

ČAS VZLÉTNOUT! OBRAZY LETU OD ALBRECHTA DÜRERA PO JORINDE VOIGTOVOU

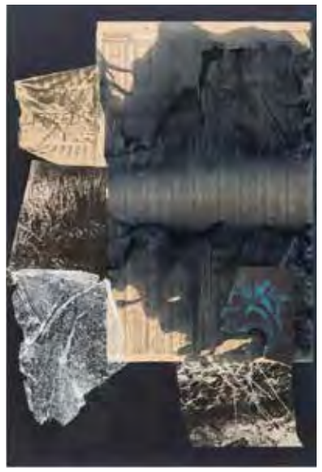
BERLÍN/NĚMECKO
KUPFERSTICHKABINETT
(31. října 2020 – 21. února 2021)

↑) Vasilij Kandinský – Radostný vzestup (Fröhlicher Aufstieg) z Mistrovského portfolia pro Staatliches Bauhaus (Meistermappe des Staatlichen Bauhauses), 1923, čtyřbarevná litografie na velínu. © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders

Dne 31. října 2020 byl konečně zahájen provoz berlínského letiště BER. Při této příležitosti věnoval Kupferstichkabinett speciální výstavu tématu létání – od naší historické fascinace jím až po současný fenomén, kdy se stydíme, že využíváme letadel. Vystaveno bylo asi 80 prací přibližně 60 umělců, včetně Albrechta Dürera, Rembrandta, Goyi, Eugèna Delacroixe, Maxe Klingera, Käthe Kollwitzové, Roberta Rauschenberga, Eberharda Havekosta a Jorinde Voigtové. Ptáci a hmyz byli vždy schopni létat – podle pověr mají tuto schopnost také čarodějnice a démoni. Ale lidé? Naše sny o létání se začaly formovat na papíře dlouho předtím, než se staly realitou. Jak se v průběhu staletí vyvíjel obraz létání obecně a homo volans (člověka létavého) obzvlášť, bylo nyní v osmi oddílech zachyceno v přibližně 80 kresbách, grafikách a knihách od středověku až po současnost.

ZE STĚN DARY PROF. JOHNA A. ROBERTSONA

AUSTIN/USA
BLANTON MUSEUM OF ART – PAPER VAULT
(8. LISTOPADU 2020 – 14. BŘEZNA 2021)



↑) Dorothy Hoodová – *Listy (Blade Skeins)*, 1987, koláž, 508 × 762 mm. Bequest of John A. Robertson, 2018

Jak se buduje umělecká sbírka? Pro Johna A. Robertsona (1943–2017), uznávaného vědce v oboru bioetiky a významného profesora na právnické fakultě Texaské univerzity v Austinu to byl proces dynamický a silně osobní. Robertsonova obsáhlá sbírka moderních a současných prací na papíře – živená jeho vlastní vášní pro umění, přátelstvím s váženým historikem umění na UT Richardem Shiffem a dlouhodobým vztahem k Blantonovu muzeu – se rozrůstala o díla zahraničních, texaských i s UT spjatými umělci.
Výstava oslavovala Robertsonovu štědrost a odkaz výběrem grafik, kreseb, koláží a fotografií z téměř devadesáti uměleckých děl, která daroval do Blantonova muzea. Prostřednictvím prací Michaela Raye Charlese, Sue Coeové, Philipa Gustona, Dorothy Hoodové, Terryho Winterse, Glenna Ligona, Petera Saula a Richarda Serry (z nichž mnohé byly k vidění vůbec poprvé) představila jedinečný průřez posledními desetiletími uměním na papíře.

PŘEKRAČOVÁNÍ HRANIC SBÍRKA PRO BUDOUCNOST

DRÁŽĎANY/NĚMECKO
RESIDENZSCHLOSS
(14. listopadu 2020 – 22. února 2021)

Umělci překračují hranice, pomáhají nám porozumět nesnadným tématům a dávají nezávislé

↑) Mona Hatoum – *Bez názvu (postelové pružiny) I*, 2018, litografie, 1 190 × 780 mm

a kritické impulzy pro nové nápady. Výstava definovala aktuální pozici sbírky se záměrem učinit zásadní prohlášení o významu kreseb, grafiky a fotografie v globální a digitálně propojené současnosti. Významná díla známých i méně známých umělců zdůraznila svobodu umění, jež citlivě vnímá problémy doby a ve smyslu otevřené společnosti překonává stávající bariéry. Zastoupeni byli Christiane Baumgartnerová, Irene Chabrová, Lutz Dammbeck, Tracy Eminová, Isa Genzkenová, Félix González-Torres, Mona Hatoumová, Olaf Holzapfel, Roni Hornová, Jacqueline Merzová, Nancy Sperová, Wolfgang Tillmans a Sandra Vasquezová de la Horry. Výstava se zaměřila na budoucnost na základě nedávno získaných přírůstků do Staatliche Kunstsammlungen: Průkopnický dar sbírky Hoffmannových otevřel doširoka dveře pokračování sběratelské práce, pokud jde o umění na papíře. Výstava také chtěla formulovat perspektivy pro nadcházející desetiletí: Vytoužené, ale dosud nezískané přírůstky byly prezentovány jako zápůjčky.

PŘEHODNOCENÍ AMERIKY TISKY FIRMY CURRIER & IVES

OMAHA/USA
JOSLYN ART MUSEUM
(21. listopadu 2020 – 11. dubna 2021)

V roce 2016 společnost ConAgra Foods (nyní Conagra Brands) věnovala Joslyn Art Museum téměř 600 litografií vydaných společností Currier & Ives. Jako domov jedné z největších veřejných sbírek těchto oblíbených a historicky významných obrazů uspořádalo muzeum výstavu, jež vrhá nové světlo na umělecké a obchodní praktiky slavné firmy. Výstava zkoumala, jak největší grafická společnost v Americe 19. století vizualizovala společenskou, politickou a průmyslovou strukturu státu. I když je dnes Currier & Ives známá díky svým luxusním, ručně kolorovaným litografiím, které nostalgicky zobrazují idylickou

↑) Mona Hatoum – *Bez názvu (postelové pružiny) I*, 2018, litografie, 1 190 × 780 mm

republiku průkopnických usedlostí, sportovních táborů a bukolických zábav, obsahují tyto sentimentální obrazy jen jeden aspekt její produkce. Její levné a oblíbené grafiky byly po desetiletí všudypřítomné a stejně často se dotýkaly naléhavých společenských a politických otázek. V reakci na ekonomický rozvoj, expanzi na západ, občanskou válku a kontroverze rasové a třídní politiky společnost Currier & Ives líčila scény urbanizace, budování státu, námořní bitvy, katastrofická neštěstí a aktuální události, které nebyly ani zdaleka idylické.
Další místa konání: 1. 5.–29. 8. 2021, Shelburne Museum; 2. 10. 2021 – 24. 1. 2022, Florence Griswold Museum

HERTZOVO UMĚNÍ OD KOLLWITZOVÉ PO MIRÓA

BRÉMY/NĚMECKO
KUNSTHALLE BREMEN
21. listopadu 2020 (vernisáž odložena)
– 21. března 2021

↑) Ernst Wilhelm Nay – *Oberon*, 1949, litografie. Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Během výstavy „Spojení s Picassem: umělec a jeho galerista“ probíhala zároveň v oddělení grafiky a kresby doprovodná přehlídka s grafickými díly, která Kunsthalle Bremen získala prostřednictvím galerie Michaela Hertze, demonstrující dalekosáhlé obchodní vztahy mezi Hertzem a Kunsthalle. Představen byl výběr prací například umělců jako Beckmann, Marc Chagall, Otto Dix, Alberto Giacometti, Käthe Kollwitzová, Fernand Léger, Ernst Wilhelm Nay, Emil Nolde, André Masson a Joan Miró.

SPOJENÍ S PICASSEM UMĚLEC A JEHO GALERISTA

BRÉMY/NĚMECKO
KUNSTHALLE BREMEN
21. listopadu 2020 (vernisáž odložena)
– 21. března 2021

↑) Pablo Picasso – *Portrét ženy v klobouku s bambulkami a potištěné blůze*, 1962, barevný linoryt, 630 × 530 mm. Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Kunsthalle Bremen vlastní jednu z nejvýznamnějších sbírek grafiky Pabla Picassa v Německu. Picasso jako žádný jiný umělec 20. století obsáhl rozmanitost grafických technik a podstatně je rozšířil prostřednictvím uměleckých variací a experimentů. Tato výstava poprvé představila celou šíři výjimečných fondů grafiky a kresby v Kunsthalle a zkoumala jedinečnou historii sbírky. Akvizice vznikly díky úsilí brémského obchodníka s uměním Michaela Hertze, který byl výhradním zástupcem Picassa pro grafiku v Německu – vizionářem v době, kdy Picassova byla práce stále ještě pokládána za kontroverzní. Se svým vytříbeným instinktem uváděl Hertz díla na trh a na významné výstavy – například Documenta III v roce 1964. Díky jeho oddanosti brzy Picassovo dílo ocenila i muzea a sběratelé. Obzvláště Picassovy velké a pestré litografie a linoryty inspirovaly řadu umělců a vdechly těmto médiím nový život.

GRAPHEION číslo 24
Mezinárodní revue o umění grafiky,
tisku, knihy a papíru

Ročenka 2020

Vydává:
Nadace Hollar

Vychází jednou ročně v češtině
a část rovněž v angličtině
Číslo je volně dostupné na stránkách
www.nadacehollar.cz a www.grapheion.cz

Kontaktní adresa
katerina@hollar.cz

Editorka / tajemnice nadace:
Mgr. Kateřina Obozněnková

Předseda redakční rady:
Ondřej Michálek

Redakční rada:
Olga Frídlová, Jana Jiroutová,
Barbora Kundračíková, Alena Laufrová,
Pavel Noga, Jana Šindelová

Překlady:
Jana Jiroutová, Kateřina Kyselica,
Olga Frídlová, Ondřej Michálek

Korektury:
Olga Frídlová, Jan Biggles Hanzlík,
Ondřej Michálek, Kateřina Obozněnková

Grafická úprava a sazba:
Pavel Noga

ISBN 978-80-906630-5-3 (online ; pdf, Czech version)
ISBN 978-80-906630-6-0 (online ; pdf, English version)

Grapheion je neziskový projekt, jehož cílem je
zprostředkování informací a vzdělávání v oblasti
výtvarného umění

Projekt se koná za podpory
Státního fondu kultury České republiky